



UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

TESIS DOCTORAL

La responsabilidad de la lectura ante el holocausto

Autor:

Alberto Sebastián Lago

Director/es:

Montserrat Iglesias Santos

HUMANIDADES: LENGUA, LITERATURA Y FILOSOFÍA

Getafe, Marzo 2012

TESIS DOCTORAL

LA RESPONSABILIDAD DE LA LECTURA ANTE EL HOLOCAUSTO

Autor: Alberto Sebastián Lago

Director/es: Montserrat Iglesias Santos

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente: Carlos Thiebaut

Vocal: Angel G. Loureiro

Vocal: Antonio Monegal

Vocal: Aurora Fernández Polanco

Secretario: David Conte

Calificación:

Getafe, de de

Agradecimientos

A mi tutora, Montserrat Iglesias, sin ella, no habría sido posible esta tesis. Gracias por sus consejos, recomendaciones, conversaciones y por su tiempo. Gracias también por sus clases y seminarios que me permitieron interesarme por la elaboración de la memoria en la literatura del holocausto.

A Carlos Thiebaut, por sus ideas y conversaciones a lo largo de estos años de clases, seminarios, diálogos y recomendaciones infinitas. Todo ese apoyo me permitió explorar nuevas vías, encontrar problemas y profundizar en la relaciones entre la filosofía, el cine, la literatura y la representación del daño.

A Fernando Broncano, por la recomendación de *El humo de Birkenau* de Liana Millu y por aquel seminario sobre J. Rancière.

A Alba Montes, Alberto Murcia, Alfredo Kramarz, Guillermo de Eugenio, Juan Menchero y Mercedes Rivero. Por pensar juntos/as tantos *conceptos viajeros* en el mundo de las Humanidades. A Óscar, Paulina y Sandra por poder reflexionar (y sentir) en común el teatro y la vida en Madrid. A Alex que me enseñó desde hace mucho tiempo que ser singular es compatible (y necesario) con una vida con el/la otro/a. A mi padre y a mi madre. Gracias por enseñarme lo más importante, que lo fundamental en este mundo es la tolerancia y vivir (de verdad) una vida.

Esta tesis no podría haber sido realizada sin la beca PIF en el Área de Literatura del Departamento de Humanidades, otorgada por la UC3M durante los cursos académicos 2010/11 y 2011/12.

Índice

Capítulo 1: Los límites de la representación del daño.....	5
Capítulo 2: El testimonio documental.....	50
2.1. Primo Levi: el autor y el lector.....	50
2.2. <i>Shoah</i> : el lugar y la palabra.....	69
2.3. Ruth Klüger: la mujer desconocida en Auschwitz.....	91
Capítulo 3: La ficción testimonial.....	112
3.1. Jorge Semprún: la <i>comunidad inconfesable</i>	112
3.2 Liana Millu: <i>la vida secreta de las palabras</i>	134
3.3. Imre Kertész: vivir su vida.....	156
Capítulo 4: La ficción intertextual.....	178
4.1. <i>La lista de Schindler</i> : el cine después del holocausto.....	178
4.2. Angélica Liddell: una ética para supervivientes.....	194
4.3. <i>Vals Im Bashir</i> : la singularidad y la ejemplaridad.....	215
Conclusiones.....	238
Bibliografía.....	249
Filmografía.....	263

Capítulo 1. Los límites de la representación del daño.

Son gritos que no saben ser gritados, alaridos, cantos
que no saben ser aullados, cantados.

(Duras, 2011, p. 67).

Lo real debe ser ficcionado para ser pensado.

(Rancière, 2009, p. 48).

La historia la cuenta Imre Kertész en un breve ensayo que lleva por título *Weimar visible e invisible*. En el mismo, reflexiona sobre la liberación por parte de las tropas aliadas del campo de concentración de Buchenwald, refiriéndonos que la memoria necesita de ciertos dispositivos para durar, y en el caso de Kertész ese dispositivo es el almacenamiento de una imagen en su cuerpo: “Yo guardé estos accesorios en forma de imágenes en mi interior” (Kertész, 2002, p. 126). De entre las múltiples imágenes que de aquel 11 de abril de 1945 guarda en su recuerdo, Kertész destaca la siguiente: “Por orden del comandante norteamericano, algunos ciudadanos eminentes de Weimar fueron conducidos al campo de concentración para que vieran lo cometido allí en su nombre: enseguida comprendí la pantomima. No sabían nada. Nadie sabía nada. Ahora bien, ¿qué hacer con esta imagen?” (Ibid, p. 127).

A partir de la puesta en escena de la que nos habla Kertész podemos entender uno de los elementos centrales del funcionamiento de los campos de exterminio: la invisibilidad de los mismos a partir de un operativo que establecía una cesura entre el dentro y el fuera del campo. Nos encontramos con una dialéctica de exclusión entre los dos espacios, existen dos lógicas y dos miradas completamente diferentes en función de dónde nos encontremos: dentro del campo se suspenden las normas del exterior y desde fuera no podemos ver o entender lo que sucede dentro. El dentro y el fuera nunca pueden ser montados en el mismo plano. En el exterior la vida prosigue con

normalidad como si nada sucediese, mientras que en el interior se inicia una nueva lógica ininteligible para el prisionero, el cual sólo podía llegar a intuir que estaba allí para morir. Escribe R. Antelme –ya desde el exterior-- sobre su ingreso en el campo: “Lo que primero se manifestaba era un mundo rabiosamente erigido contra los vivos. Tranquilo e indiferente ante la muerte” (Antelme, 2001, p. 15). La consecuencia inevitable de esta radical asimetría entre el dentro y el fuera es el desconocimiento –y su consecuente olvido-- del acontecimiento que se estaba llevando a cabo, como nos ha dicho G. Wajcman: “la esencia de la “solución final” era volver a los judíos, y volverse ella misma, invisibles” (Wajcman, 2001, p. 233).

Invisibilidad de la excepción convertida en norma que posibilita la destrucción de los cuerpos y de los caracteres que permiten el reconocimiento del otro como semejante. Y sobre todo, destrucción de ese dispositivo de aniquilación de lo humano. Todas las pruebas han sido destruidas, el olvido del exterminio formaba parte del exterminio. Lo que queda es un vacío, una ausencia, una nada para ver. La singularidad del hecho y su desafío a la estética han sido puestas en evidencia por Jacques Rancière: “Lo que especifica el exterminio nazi de los judíos de Europa es la planificación rigurosa del exterminio y su invisibilidad. La historia y el arte deben en conjunto responder al desafío de esa nada” (Rancière, 2004, p. 178).

Claude Lanzmann revela esta lógica implacable de pantalla cuando entrevista a los campesinos de Treblinka en *Shoah* (1985):

¿No les molestaba trabajar tan sumamente cerca de aquellos gritos?

Al principio, ciertamente, era insoportable.

Después, se acostumbra uno...

¿Se acostumbra a todo?

Sí.

Actualmente, parece que es absolutamente...

que era imposible,

y sin embargo, es verdad (Lanzmann, 2003, p. 34-35).

El mundo decidió apartar la mirada, ver hacia otro lado. Los campos de exterminio se hicieron invisibles hasta 1945, recordemos sin ir más lejos la ausencia de acciones militares para neutralizar el funcionamiento de los mismos, ¿por qué no se bombardearon las líneas de ferrocarril

cuyo destino era, entre otros muchos, Auschwitz, Treblinka o Bergen Belsen? Y es que hasta en plena guerra eran mal recibidos por la prensa inglesa los detalles sobre los campos de concentración, de ahí la sentencia de T.W. Adorno: “En el mundo ilustrado, toda atrocidad necesariamente se convierte en una invención” (Adorno, 2004, p. 113). Como escribe Hannah Arendt hacia el final de su magna obra, *Los orígenes del totalitarismo* (2004), la normalidad del mundo, su ritmo cotidiano, su sentido común, son la protección más eficaz contra los crímenes en masa del totalitarismo. Arendt se hace eco aquí del voz de un superviviente, escribe David Rousset: “Los hombres normales no saben que todo es posible” (Arendt, 2004, p. 531).

Harun Farocki, en su filme *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989), también reflexiona sobre la ceguera de la sociedad respecto de los campos. Estos eran bien visibles en las fotografías aéreas que el Ejército Aliado había realizado de la instalaciones industriales a bombardear, sin embargo, no fueron vistos ni registrados. Rancière nos dice que lo que Farocki está poniendo de relieve es que “la ventana de lo visible cinematográfico es ella misma, originariamente, un marco que excluye. O es, más bien, el umbral de lo que es y de lo que no es interesante de ver” (Rancière, 2004, p.171). Ahora bien ¿cuál es el papel del arte en ese “reparto de lo sensible”? ¿Se puede visualizar lo que el totalitarismo impuso como invisible? ¿Cómo comunicar lo incomunicable? ¿Cómo representar el daño cuando se produce en condiciones de oscuridad? O por volver de nuevo a Rancière: “El poder revelador de la imagen, ¿registra, entonces, alguna vez, algo más que la partición ya dada de lo visible y de lo invisible, de lo audible y de lo inaudible, del ser y del no ser?” (Ibid, p. 172).

Existe un fragmento en la obra de Primo Levi con el cual debe enfrentarse toda creación artística que intente dar cuenta del genocidio judío. Me estoy refiriendo a la cínica advertencia que los SS hacían a los prisioneros: “De cualquier manera que termine esta guerra, la guerra contra vosotros la hemos ganado; ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero incluso si alguno lograra escapar, el mundo no lo creería. Aunque alguna prueba llegase a subsistir, y aunque alguno de vosotros llegara a sobrevivir, la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos”¹ (Levi, 2002, pp. 9-10). Afortunadamente, nos dice Levi a continuación, la historia no sucedió como las víctimas y los nazis esperaban. El sistema concentracionario no era absoluto, como en todo sistema se producían vacíos: “Hasta la más

1 Hannah Arendt cita un documento elaborado por Rosenberg en el que se informa sobre el asesinato de 5000 judíos en 1943. En éste se manifiesta una misma coartada para el crimen: “Imagínese que estos hechos llegarán a ser conocidos al otro lado y explotados por ellos. Lo más probable es que semejante propaganda no tuviera efecto sólo porque la gente que oye y lee acerca de eso simplemente no estaría dispuesta a creerlo” (Arendt, 2005, p. 532).

perfecta de las organizaciones tiene algún defecto” (Ibid, p. 10). Por ello, una vez finalizada la guerra, son los testigos, los supervivientes, los encargados de narrar la historia. Pero, ¿cuál es el sentido práctico o performativo de ese acto de escritura que implica una determinada memoria? ¿Por qué recordar?

En un principio, a través de la escritura (y de nuestra lectura) se levanta acta de la injusticia que se ha sufrido: cuando el hecho ya es irremediable, quizás, el único consuelo que nos queda es relatar que un daño, un mal, ha sido cometido y de ese modo establecer la verdad y configurar una cierta justicia. Inevitable aquí no citar a Walter Benjamin: “A aquellos que vengan después de nosotros no les pedimos gratitud por nuestras victorias sino una rememoración de nuestros fracasos. La consolación consiste en esto: la única consolación que se otorga aquellos que no tienen ya esperanza de ser consolados” (Apud. Didi-Huberman, 2005, p. 248). Ese decir la verdad (y veremos cómo ese decir es problemático) que permite el recuerdo de las derrotas y el consuelo de los muertos, es la condición necesaria de lo que anteriormente hemos denominado con Rancière un nuevo “reparto de lo sensible.” Así, desde la esfera estética se genera un movimiento por el cual se produce una transformación de las condiciones políticas que implican una nueva representación de lo humano, de lo visible y de lo decible.

Es célebre la distinción entre poesía e historia llevada a cabo en la *Poética* de Aristóteles según la cual la poesía cuenta lo que “podría pasar”, mientras que la historia, concebida como sucesión empírica de acontecimientos, cuenta “lo que pasó.” Siguiendo a Aristóteles, la poesía tendría una superioridad sobre la historia en la medida que introduce un horizonte de modalidad, contingencia y posibilidad en el orden de los acontecimientos. A pesar de lo rentable que puede resultar en términos éticos dicha separación, pensamos que la misma nos nos deja pensar en toda su profundidad las relaciones entre la verdad, la historia y la literatura. Podemos problematizar las relaciones entre estos tres elementos a partir de la obra de Hayden White, *El texto literario como artefacto histórico* (2004).

La principal tesis de White es que la denominada “historia”, más que una ciencia, es el efecto de una construcción textual y por lo tanto un producto del discurso. En muchas ocasiones, el relato histórico se presenta como transparente respecto al acontecimiento descrito, como un contenedor neutral de lo acontecido, siendo al mismo tiempo frecuente que el historiador oculte sus propias actividades como compositor de esa condición de existencia llamada “historia”. Lo que nos interesa ahora es que White va a cuestionar dicha presentación de la historia a partir de una aproximación

tropológica para el estudio de la misma. Y es que una representación histórica debe tomar siempre la forma de una narrativización que implica el uso de técnicas poéticas como pueden ser la condensación, el desplazamiento, la representación o la elaboración secundaria. Para White, la historia es un buen ejemplo de cómo “puede usarse el lenguaje figurativo para crear imágenes de objetos que ya no son perceptibles y dotarlos de un aura de “realidad”” (White, 2004, p.47). Lo que se pone aquí de relieve es algo que ya nos había enseñado Orson Welles en *F for Fake* (1973): el carácter fabricado o retórico de lo real. Es decir, no debemos nunca confundir la representación de una cosa con la cosa misma. Nuestra relación con lo factual pasa siempre por introducir una legibilidad en la realidad que haga hablar a lo que en principio permanece mudo. De lo cual se infiere que sin una formalización imaginativa de los documentos que quedan de un acontecimiento no habría historia: “Los historiadores pueden desear hablar literalmente y no decir otra cosa que la verdad acerca de sus objetos de estudio, pero no pueden narrativizar sin recurrir al habla figurativa y aun discurso más poético (o retórico) que literal” (Ibid, p. 59).

Ahora podemos dejar de pensar la relación entre la historia y la literatura como una relación de oposición, incluso White ha hablado de las historias “como ficcionalizaciones del hecho y de la realidad pasada” (Ibid, p.54). Entendiendo una ficción lingüística o discursiva en el sentido etimológico de “fictio”, como algo hecho o fabricado. De ahí la distinción entre el acontecimiento y el hecho. El acontecimiento se produce en un espacio-tiempo concreto, singular e irrepetible, generando un registro documental; mientras que el hecho es el enunciado (necesariamente textual) del acontecimiento, el cual pertenece al orden del pensamiento y la imaginación: “una cosa es creer que una entidad alguna vez existió y otra completamente distinta constituirla como un posible objeto de conocimiento. Esta actividad constitutiva es, creo, una cuestión de imaginación como de conocimiento” (Ibid, p.52).

Hay que destacar que White no cancela el concepto de modalidad de Aristóteles, sino que amplía la idea de posibilidad y contingencia a los dos espacios: el histórico y el poético; en una referencia explícita al modelo aristotélico llega a escribir: “Los historiadores tratan típicamente de determinar no sólo “lo que ocurrió”, sino el “significado” de este acontecer (...) La escritura histórica es un medio de producción de significado” (Ibid. p. 51).

Evidentemente, al entender el relato histórico como efecto de una producción, la sombra del determinismo lingüístico ha estado presente en todos los críticos de White (Traverso, 2007, p. 58). Por el contrario, pensamos que esas interpretaciones no tienen en cuenta que lo que se nos está

proponiendo es el componente lingüístico del “hecho” y no del acontecimiento. Nuestra relación con lo real es textual pero ello no implica que lo real sea totalmente presentable en un texto. Más bien, dicho postulado determina que no haya una relación transparente con lo real que privilegie epistemológicamente un solo relato. Lo cual conlleva una relación con la realidad a partir de múltiples historias y de diferentes “narrativas contrapuestas” que “pueden ser evaluadas, criticadas y clasificadas sobre la base de su fidelidad al registro fáctico” (Ibid, p. 191).

Especifiquemos que cuando White habla de “narrativas contrapuestas” no lo hace para oponer el relato literario al histórico, sino para poner de relieve lo que tienen en común: su relación textual con lo factual que posibilita que las fronteras entre los binomios hecho-ficción, real-imaginario o poesía-historia se tornen ambiguos. En este contexto de indistinción debemos preguntarnos si la presencia en un discurso histórico de elementos literarios suspende su intención de contar la verdad. La respuesta de White es clara: sólo si uno iguala el escrito literario con la mentira, pero entonces obviaríamos toda una tradición de la novela moderna que postula pretensiones de verdad para sus representaciones de la realidad social², así como existe cierta “escritura literaria” cuyo objeto es la “representación realista de la realidad” (Ibid, p. 57). Con todo, si dinamitamos la idea según la cual lo literal es el espacio de lo histórico y la ficción es el monopolio de la literatura podemos llegar a reconocer: “que hay mucha escritura literaria que no es ficcional y mucha escritura ficcional que no es literaria” (Ibid, p. 57).

Desde esta perspectiva, abordaremos la cuestión del decir la verdad en el contexto de la relaciones entre la historia y la literatura. Para ello, partiendo de una investigación previa de Iglesias Santos (2004), estableceremos una taxonomía en el que diferenciaremos diferentes tipos de testimonio, a saber: testimonio documental, ficción testimonial y ficción intertextual³. En todos ellos veremos como el problema de la verdad se soluciona a través de una triple relación entre la voz que testimonia, el texto y el acontecimiento. Esto es, analizaremos los diferentes tipos textuales por los cuales la representación se legitima a sí misma. Pondremos de relieve cómo todos los objetos culturales analizados generan una *estructura de inteligibilidad* para mostrar o dar a ver la

2 Jacques Rancière analiza ese mecanismo en su interpretación de Balzac: “Cuando Balzac instala a su lector delante de los jeroglíficos entrelazados sobre la fachada oscilante y heteróclita de *La casa del gato que juega con la pelota* o lo hace entrar, con el héroe de *Piel de Zapa*, en la tienda del anticuario, en la cual se amontonan confusamente objetos profanos y sagrados, salvajes y civilizados, antiguos y modernos, que resumen cada uno de ellos un mundo a partir de un fósil, establece un régimen de equivalencia entre los signos de la nueva novela y los de la descripción o de la interpretación de los fenómenos de una civilización (...) La historia poética articula de ahí en adelante el realismo que nos muestra las huellas poéticas inscritas en la misma realidad y el artificialismo que monta máquinas de comprensión complejas” (Rancière, 2009, p.46).

3 Esta clasificación como decíamos es deudora y tiene su punto de partida en Iglesias Santos (2004).

experiencia del exterminio. Sin embargo, las formas de interpelación al lector-espectador dependerán de la relación que articule el autor entre su experiencia y el modo retórico elegido para dar cuenta de la misma. En conclusión: la verdad es un potencial inscrito en el texto que dependerá del acto de recepción para materializarse (y por lo tanto toda representación “verdadera” tendrá un carácter intersubjetivo).

A partir de las nociones elaboradas por la Estética de la Recepción –siendo centrales los estudios de Hans Robert Jauss (1986) y de Wolfgang Iser (1987)-- se ha consolidado la concepción de la obra literaria como el resultado de un proceso de comunicación establecido entre el autor, el texto y el lector. Así, ontológicamente, el texto literario se movería en una constante tensión entre la inmanencia textual y la actualización fenomenológica. Dicha tensión posibilita la comunicación a partir de la interacción de dos conceptos. En primer lugar, el *horizonte de expectativas*, es decir, la posibilidad de comprensión que los lectores tienen en una determinada situación histórica, el cual vendría configurado por los prejuicios, las presuposiciones y referencias que orientan la interpretación del lector. El segundo concepto sería la noción de *lector implícito*, entendido este como el conjunto de estrategias textuales, inscritas en el propio texto, que orientan al lector hacia un determinado modo de recepción. Mediante el acto de leer actualizaríamos esos vacíos del texto que sólo existen en potencia, las llamadas lagunas, blancos o intersticios del texto que se van completando en el acto de leer. El lector –al igual que el autor-- pasaría ahora a ser una condición necesaria para la existencia de un texto, ya que como nos dice G. Steiner: “El texto, al margen de su inspiración, no puede tener una vida significativa si no se lee” (Steiner, 1997, p. 42). O sea, parafraseando al W. Benjamin de *El narrador* (1999): sin oyente que se haga narrador no hay narración. Ahora bien, como señala M. Iglesias Santos (2004), la actualización de esos silencios, de esas lagunas, debe hacerse de modo responsable, en la medida que el dispositivo del lector implícito conlleva un conjunto de estrategias textuales que conducen al lector real a cooperar de una determinada manera –más o menos abierta según cada caso concreto-- en la actualización del contenido y significado potencial de un texto⁴.

A lo largo de todo nuestro trabajo iremos viendo diferentes estrategias textuales, que posibilitan que el lector configure unos determinados efectos de construcción de sentido. Dichas estrategias nos llevan a una dimensión pragmática de la lectura, en la medida que implican que frente a la mirada nacionalsocialista sobre el pasado –“si alguno de vosotros sobreviviese el mundo

4 Para un mayor desarrollo de los conceptos de la Estética de la Recepción puede consultarse: Iglesias Santos (2004, 1994).

no os creería”--, posibilitan una mirada alternativa, una mirada que nos mira y que nos interpela. Es decir, posibilitan un mirar la historia con la mirada de los oprimidos, lo que implica un ver que conlleva neutralizar el binomio visible-invisible sobre el que se sostenía el genocidio, reivindicar la humanidad de los asesinados y tenerlos presentes en nuestra memoria para que dicho crimen no vuelva a suceder.

Hoy, el debate negacionista, salvo en determinados espacios marginales, ya no tiene sentido; los relatos históricos⁵ han neutralizado o puesto fin a cualquier tipo de disputa sobre lo sucedido en los campos de exterminio. Por desgracia no siempre fue así. Es interesante recordar aquí otro texto de P. Levi que surge como reacción ante la entrevista (noviembre de 1979) del diario francés *Express* al profesor Robert Faurisson. El historiador negacionista ponía en cuestión los millones de muertos del *Lager*; encasillaba los relatos del holocausto dentro del género de la fábula y sentenciaba que los únicos gaseados en Auschwitz habían sido los piojos. El artículo de respuesta de Levi lleva el significativo título de “Nosotros estuvimos allí” y el mismo finaliza con una interpelación al espacio público europeo: “¿Han tolerado que usted, negando los muertos, les diese muerte por segunda vez?” (Levi, 2010, p. 91).

Cito aquí el texto de Levi para poner de relieve cómo el acto de hacer justicia tiene su punto de partida en un proceso hermenéutico, relacional. De hecho, el papel del testigo –si seguimos a Levi-- no es el de juez, sino el de notario de lo acontecido a través de un lenguaje riguroso y objetivo: “para escribir este libro he usado el lenguaje medido y sobrio del testigo, no el lamentoso lenguaje de la víctima ni el iracundo lenguaje del vengador: pensé que mi palabra resultaría más creíble cuanto más objetiva y menos apasionada fuese; sólo así el testigo en un juicio cumple su función, que es la de preparar el terreno para el juez. Los jueces sois vosotros” (Levi, 303, 2003). El testigo declara una necesidad (la de juzgar en este caso) y esa necesidad configura un laguna en el texto que funciona como una interpelación al lector. Sin el ejercicio de la lectura, el sentido de la escritura y su efecto, la justicia, estarán incompletos.

No obstante, la evolución de la obra de Primo Levi hace más complejas las relaciones entre el juicio y la literatura. El fragmento anterior pertenece a su primera obra, *Si esto es un hombre* (2003), escrita nada más salir del *Lager* y editada en 1947. Cuarenta años después, en 1987, verá la luz su obra más reflexiva, me refiero al ensayo *Los hundidos y los salvados* (2002). Quizás sea el texto más lúcido de Levi pero también el más escéptico. Ahora, el superviviente ya no está tan

5 Ver Friedländer (2009) y (2009 a) y Hilberg (2005).

interesado en el juicio sino en aquellas espacios que lo suspenden como la “zona gris.” Aquella zona donde las fronteras entre el verdugo y la víctima se vuelven indiscernibles y cuyo ejemplo paradigmático se encontraría encarnado en los miembros de los denominados *Sonderkommando*⁶. Primo Levi evoca un partido de fútbol en Auschwitz entre los componentes del “comando especial” y los SS. En el mismo, imaginando el discurso nazi, encuentra un significado terrible: “Lo hemos conseguido, no sois ya la otra raza, la antirraza, el mayor enemigo del Reich milenario; ya no sois el pueblo que rechaza los ídolos. Os hemos abrazado, corrompido, arrastrado en el polvo con nosotros y como Caín, habéis matado a vuestro hermano. Venid, podemos jugar juntos”⁷ (Levi, 2002, p.48). En este marco, el testigo está desgarrado por la vergüenza de la supervivencia: “Preferentemente sobrevivían los peores, los egoístas, los violentos, los insensibles. Los mejores han muerto todos” (Ibid, p. 105). Y al mismo tiempo se enfrenta al abismo de la *imoptentia judicandi* generada por aquellos que habitan la “zona gris”: “creo que nadie está autorizado a juzgarlos, ni quien ha vivido la experiencia del Lager ni, mucho menos, quien no la haya vivido” (Ibid. p.74). Quizás, o necesariamente, aquí, se va a diferir el encuentro entre el espacio jurídico y el estético en la medida que la literatura se va a adentrar en aquellos territorios en los cuales se hace imposible el juicio, inaugurando, según G. Agamben, una nueva ética más allá de la responsabilidad: “Esta infame región de irresponsabilidad es nuestro primer círculo, del que ninguna confesión de responsabilidad conseguirá arrancarnos y en el que, minuto a minuto, se desgrana la lección de la espantosa, indecible e inimaginable banalidad del mal” (Agamben, 2005, p. 20).

G. Agamben es sin duda el pensador que mejor ha formulado la confusión que se produce en nuestra tradición Occidental entre categoría éticas y jurídicas. Recordemos como la aceptación de una responsabilidad política o moral ha sido una coartada constante de los poderosos para neutralizar su culpa procesal. La propia defensa de Adolf Eichmann se basó –entre otras-- en esa estrategia para subsumir toda responsabilidad legal, en palabras del abogado defensor Robert Servatius: “Eichmann se siente responsable ante Dios, no ante la ley” (Agamben, 2005, p. 22). Se daba a entender así que la carga moral del acusado le eximía de su responsabilidad penal. En

6 Los *Sonderkommando* son, para Primo Levi, el mayor crimen cometido por el nacionalsocialismo. Se trataba de comandos especiales, compuestos por judíos deportados a los campos, encargados de gestionar las cámaras de gas y los crematorios. Debían dar las conocidas instrucciones a los deportados –que se desnudasen para un baño, dejando su ropa identificada-- para que los que iban a ser asesinados entrasen con seguridad en la cámara de gas. Después del asesinato debían limpiar la cámara y transportar los cadáveres al crematorio.

7 Nos parece pertinente un fragmento en el que Agamben reflexiona sobre este pasaje en la obra de Levi: “A algunos les podrá parecer una breve pausa de humanidad en medio de un horror infinito. Pero para mí, como para los testigos, este partido, este momento de normalidad, es el verdadero horror del *campo*. Podemos pensar tal vez, que las matanzas masivas han terminado, aunque se repitan aquí y allá, no demasiado lejos de nosotros Pero ese partido no ha acabado nunca, es como si todavía durase, sin haberse interrumpido nunca (...) se repite en en cada uno de nuestros estadios, en cada transmisión televisiva, en todas las forma de normalidad cotidiana” (Agamben, 2005, p. 25)

cambio, dicha retórica –nos dice Agamben-- se puede producir a la inversa y que entonces sea el juicio el quiera suspender toda respuesta ética.

En virtud de dicha confusión es como podemos entender que se haya querido superar todo el pensamiento en torno a Auschwitz a partir de la celebración de los juicios de Nuremberg y de Eichmann en Jerusalén. Pues la celebración del juicio, la sentencia, ponía fin también al debate moral sobre los campos. Por el contrario, para Agamben, el derecho no tiende hacia el establecimiento de la justicia ni de la verdad, sino que se inclina a la celebración del juicio, con independencia de cualquier otro efecto. Esta interpretación la encuentra Agamben en su lectura de *El proceso* de Kafka, en el cual: “El fin último de la norma es la producción del juicio; pero este no se propone ni castigar, ni premiar, ni hacer justicia, ni descubrir la verdad. El juicio es en sí mismo el fin y esto constituye su misterio, el misterio del proceso” (Agamben, 2005, p. 17).

Debemos incidir en que la sospecha sobre el proceso jurídico no lleva a la impunidad, sino más bien a la separación rigurosa de ambas esferas que deberán operar de modo autónomo: por un lado la esfera de la responsabilidad jurídica, por otro, el terreno de la ética que implica ahora una interpelación diferente, incommensurable, que significa “encontrarse con una responsabilidad infinitamente más grande de la que nunca podremos asumir. Podemos, como mucho, serle fiel; es decir, reivindicar su condición de inasumible” (Ibid, p. 20). Paradójicamente, es esta distinción entre ambas disciplinas la que nos permite pensar una posible dialéctica de transformación entre las mismas, como nos recuerda Jacques Derrida: “la justicia no es el derecho, pero es lo que intenta producir un nuevo derecho. Y para producirlo hace falta tener en cuenta el contexto y luego, llegado a cierto punto, transformarlo radicalmente” (Derrida y Ferraris, 2009, p. 31).

J.L. Godard pensaba que el cine había nacido para ayudar a emitir un juicio. Al igual que el rol del testigo en Primo Levi, el director franco-suizo escribe que “El cine estaba hecho para establecer un informe de un cierto número de cosas en muchos campos” (Godard, 2010, p. 316) y que por tanto estaría en condiciones de presentar un alegato para que el espectador realizara un dictamen. Pero los campos no fueron registrados por el cinematógrafo, no hay imágenes del exterminio y “como no se filmaron los campos, no hubo ni redención, ni rescate” (Ibid, p.318). Su solución es bien conocida, sus *Histoire(s) du cinéma* (1988-98) son un híbrido de poesía, historia y cine. Y después de todo, tal y como escribió Godard: “la poesía no está hecha para juzgar” (Ibid, p. 317).

En suma, no hay una funcionalidad de lo literario por la cual se certifica que se ha hecho justicia, más bien al contrario: los textos testimoniales no recuerdan su inutilidad en este aspecto, la imposibilidad de hacer justicia ahora. El espacio literario es el espacio de la no-reconciliación, del disenso radical, “la salud para los sin salud” escribe Derrida (2001). Pensemos en la tortura, quién ha sido torturado, nos dice Jean Améry (2004), lleva esa marca de por vida⁸. O pensemos en una situación más extrema: el asesinato. En este último caso lo único que nos queda es que a la muerte física del asesinado no le suceda también la muerte hermenéutica, y así, a través de la literatura hacemos real, visible, esa muerte. Esto, seguramente, sea *muy poco, casi nada*, a la hora de hacer justicia. Evidentemente, sabemos que la literatura no resucita a nadie, y sólo desde un orden teológico podríamos pensar en una redención de este tipo. Nuestra perspectiva va a ser materialista y por lo tanto asumiremos que las reparaciones en el espacio literario siempre son limitadas, parciales e insuficientes. La literatura nos muestra que el daño es ya irremediable, que hasta cierto punto vamos a llegar tarde siempre a nuestra cita con el otro. Es esto, precisamente, lo que hace posible el duelo, entendiendo el duelo como aquello que se deriva, según Carlos Piera, del “reconocimiento público de que algo es trágico e irreparable” (Apud. Thiebaut, 2008, p. 205). Certificando así, a través de la representación, la ausencia definitiva de los muertos.

Otra idea fundamental que subyace a la mayor parte de los testimonios es la necesidad de que semejantes hechos no vuelvan a ocurrir. A partir de los relatos de los testigos, bien se formalicen estos a través de la autobiografía, de la novela, de los films documentales, de la poesías u otras formas representacionales se va estableciendo una ética o un nuevo imperativo categórico que toma la forma de un “Nunca más” y que concretamente ha sido formulado por T.W. Adorno: “La exigencia de que Auschwitz no se repita es la primera de todas en la educación. Fundamentarla tendría algo de monstruoso ante la monstruosidad de lo sucedido” (Adorno, 2003, p. 80). El conocimiento de los campos de exterminio implicaría una inflexión en nuestro modo de acercarnos al daño del otro. Sólo después de Auschwitz pudimos pensar el genocidio armenio (sucedido veinte años antes), o acercarnos a las realidades de la antigua Yugoslavia, Rwanda o Guantánamo, ya en nuestro presente, e intentar comprender lo que allí sucedía. Tenazmente, esta modulación en nuestro ver implica pensar una nueva ética, no ya construida sobre principios apriorísticos sino en

8 Escribe Améry sobre su detención, tortura y deportación a Auschwitz: “Son experiencias que marcan de forma indeleble, por no malgastar las grandes palabras y decir sin ambages que son una monstruosidad. El primer golpe hace consciente al prisionero de su *desamparo* –y ya contiene en germen lo que sufrirá más tarde (...) Con el primer golpe se quebranta esa confianza en el mundo. El otro, *contra* el que me sitúo físicamente en el mundo y *con* el que sólo puedo convivir mientras no viole las fronteras de mi epidermis, me impone con el puño su propia corporalidad. Me atropella y de ese modo me aniquila. Se parece a una violación, a un acto sexual sin el consentimiento de una de las partes” (Améry, 2004, p. 89-91). Un lúcido análisis del testimonio de Jean Améry y la representación de la tortura se encuentra en Corbí (2005)

experiencias de daño concretas, materiales. Así, a partir del recuerdo, nos vamos haciendo conscientes de lo vulnerables y frágiles que son nuestros cuerpos. Una de las tesis que vamos a defender a lo largo de esta investigación es que existe una relación privilegiada entre el conocimiento y el daño. Habría un privilegio epistemológico que viene dado por el conocimiento de los daños pretéritos. Analizar situaciones de dolor y violencia que han tenido lugar en el pasado nos da una cierta lucidez para detectar los daños y las deshumanizaciones que tienen lugar en nuestro presente. Como si el daño activase el pensamiento. “Extrañas relaciones” escribe Blanchot: “¿Acaso el pensamiento extremo y el sufrimiento extremo abrirían el mismo horizonte? ¿Acaso sufrir, sería, finalmente, pensar?” (2005, p. 63).

Ahora bien, parece que después de Auschwitz toda propuesta estética se ha vuelto sospechosa. La magnitud del horror ha sido tal que para muchos pensadores la incomprendibilidad del crimen implicaría que toda representación sea irreverente, ilegítima e incluso obscena. En consecuencia, toda aproximación o intento de comprender y describir el genocidio judío se ha tornado problemático. Podríamos decir que la polémica de la representación de Auschwitz se inicia como consecuencia de las diferentes creaciones artísticas que del holocausto se han hecho. Debido a la aparición de múltiples propuestas estéticas –poesía, teatro, literatura, cine, etc.-- de aproximación al exterminio judío, se ha generado una intensa discusión teórica en torno a los límites de la representación del holocausto⁹.

Todo este discurso seguramente tenga su punto de partida en la tan discutida y repetida sentencia de Adorno, según la cual, toda poesía después de Auschwitz sería un acto de barbarie, cuestionado así los límites éticos de todo planteamiento estético: “Hasta la más afilada consciencia del peligro puede degenerar en cháchara. La crítica cultural se encuentra frente al último eslabón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho imposible escribir poesía” (Adorno, 1969, p. 230). Esta afirmación tendría su correlato visual en la postura de Claude Lanzmann, director de *Shoah* (1985), el cual ha establecido la prohibición de toda representación del holocausto debido a su singularidad: “La ficción es una transgresión, pienso profundamente que hay una prohibición de la representación (...) Transgredir o trivializar es la misma cosa y lo hacen por abolir el carácter único de la *shoah*” (Apud. Fernández Polanco, 2004, p. 128). Auschwitz habría supuesto una agresión a la esfera del imaginario que imposibilitaría que las formas representacionales puedan elaborar la memoria. En las imágenes –siguiendo a Lanzmann-- no

9 Ver Friedländer (2003)

habría nada relevante para ver, tan sólo operarían como fetiches, al servicio de una mirada voyeurística.

Hayden White ha reflexionado en torno a la teorías de lo irrepresentable de Auschwitz. Para White, esos planteamientos se han convertido ya en un tópico según el cual nos encontramos ante un acontecimiento cuya naturaleza escapa a su comprensión en un lenguaje o a su representación en cualquier medio. Hay un famoso fragmento de G. Steiner que serviría de paradigma de esa posición: “El mundo de Auschwitz se halla fuera del discurso, tanto como se haya fuera de la razón” (White, 2003, p. 201). Ante esta situación nos podríamos plantear una serie de interrogantes: ¿Hay algún límite en el tipo de relato que puede dar cuenta de la denominada “Solución Final”? ¿Pertenecen el nazismo y Auschwitz a un acontecimiento que los diferencia o los singulariza respecto de otros acontecimientos históricos? ¿La naturaleza del holocausto impone algún límite a lo que puede decirse del mismo? ¿Y esos límites afectan en mayor medida a la esfera de lo estético? White nos dice que podríamos responder afirmativamente a todas esas preguntas y así presuponer que el genocidio impone límites a la clase de relatos que pueden formalizarlo, pero sólo podríamos defender semejante postura “si creemos que los acontecimientos mismo poseen un tipo de “relato” de forma y un tipo de “trama” de significado” (Ibid, p. 193). En el fondo, esa presuposición implicaría que el relato fuese inherente a los acontecimiento mismos. Y como ya hemos visto anteriormente, el acontecimiento en su literalidad, para White, es en un principio mudo, silencioso, no narrativo. Es su puesta en relato, su narración o ficcionalización, lo que hace inteligible, comunicable, lo real. De ahí su entendimiento de la historia como un relato más literario que científico, de ahí la relatividad en toda representación de los fenómenos históricos y la consecuente aparición de las “narrativas contrapuestas”.

White piensa que buena parte de la polémica de la representación de la *Shoah* se debe a la necesidad de que exista una cierta equivalencia entre un “cuerpo específico de contenido fáctico” y una forma concreta de narración, de tal modo que “un tema serio –como un asesinato masivo o un genocidio-- demanda un género noble para su adecuada representación, tal como la épica o la tragedia” (Ibid, p. 196). Pero la clave para White no estaría tanto en la convención del género (más o menos serio) sino en las estrategias que utiliza el texto para ponerse en cuestionamiento a sí mismo, en su capacidad para mostrar que no estamos asistiendo al acontecimiento en su totalidad sino a una representación del mismo. Nuestro autor compara dos representaciones para ejemplificar su tesis. Por un lado, *Maus: relato de un superviviente*, de Art Spiegelman; y por otro, el ensayo histórico de Andreas Hillgruber: *Zweierlei Untergang: Die Zerschlagung des Deutschen Reiches*

und das Ende des europäischen Judentums. Frente a un producto de masas y de la industria cultural como el cómic parece, en un principio, evidente que el género elegido por Hillgruber se adecua más al hecho histórico tratado. En todo caso, si leemos atentamente ambos textos nuestras conclusiones pueden ser diferentes.

Hillgruber se centra en la defensa del frente oriental llevada a cabo por la Wehrmacht entre 1944 y 1945. En realidad, lo polémico de su ensayo es el modo elegido para desarrollar la trama: el relato trágico. Como el propio White nos indica, el objeto del tratamiento trágico tiene un claro y doble objetivo: salvar la dignidad de parte del ejército de Reich e invisibilizar la destrucción del judaísmo europeo que pasa a ser tratado como “un enigma incomprensible” (Ibid, p. 197). El cómic de Spiegelman, en cambio, es un relato en el que se nos narra el esfuerzo de un artista para conseguir arrancar a su padre las palabras que den cuenta de su experiencia concentracionaria. Desde un principio, *Maus* se nos aparece como un metarelato en el que se “reflexiona cómo debe ser contado” y así “en esa mezcla absurda de un género “menor” con acontecimientos de la mayor transcendencia, *Maus* consigue plantear todos los temas relativos a los límites de la representación en general” (Ibid, p.197). En síntesis, lo importante no sería tanto el tipo de género elegido para formalizar el acontecimiento, sino las estrategias textuales de una determinada representación que determinan qué elementos son perceptibles, la relación entre los mismos y su significado.

A pesar de la buena acogida por parte de los críticos de objeto culturales como *Maus*, determinados teóricos, como Berel Lang, han argumentado contra cualquier tratamiento del exterminio en el marco de la escritura poética o ficcional. Para Lang sólo la historia más literal de los hechos puede dar cuenta en toda su magnitud de la “autenticidad” y “veracidad” de los acontecimientos. Cualquier otro tipo de relato correría el riesgo del esteticismo. Por ello, Lang advierte de la necesidad y del esfuerzo que deben de hacer los historiadores por evitar en su crónica todo uso de metáforas, tropos o figuraciones. Sin embargo, White piensa que si leemos con un rigor extremo la argumentación de Lang, incluso su propia opción se vería censurada, ya que “si se dice que todo relato debe tener una trama, y si todo tramado es un tipo de figuración, entonces se sigue que toda narrativa del Holocausto, cualquiera sea el modo en que sea tramada, se encuentra condenada por los mismos motivos por los que debe serlo cualquier representación meramente literaria del mismo” (Ibid, p. 206). La posición de Lang sólo sería defendible si mantuviésemos la convencional división entre un discurso figurativo asociado con una retórica de lo falso y un discurso verdadero (científico-histórico) que tendría la exclusiva del acceso literal a la realidad. Lo que Lang olvida es que la opción por lo literal es también una opción estética. De hecho, el propio

Lang encuentra en la “escritura intransitiva” teorizada por Roland Barthes el lenguaje más eficaz para escribir sobre el genocidio judío, y ello debido a la capacidad que tiene la misma para negar la distancia entre el escritor, el texto y aquello de lo que se escribe. Pero Lang olvida, como nos recuerda White, que la teoría barthesiana es indisociable del proyecto del modernismo literario europeo.¹⁰

En este debate sobre las posibilidades representacionales del holocausto pensamos que puede ser interesante acercarse a la postura de J. F. Lyotard. Éste nos dice que el problema de la representación del genocidio judío se debe a una cuestión de ininteligibilidad de lo real. El movimiento que según White permitía el tránsito del acontecimiento al hecho histórico viene dado por una interpretación del registro documental, pero ahora no podemos hacer legible la experiencia del exterminio en la medida que lo factual, las pruebas archivísticas y documentales, han sido destruidas por los verdugos. Esa sería la singularidad de Auschwitz: “Con Auschwitz –escribe Lyotard-- ocurrió algo nuevo en la historia (algo que no puede ser sino un signo y no un hecho): los hechos, los testimonios que llevaban el rastro de los *aquí* y de los *ahora*, los documentos que indicaban el sentido o los sentidos de los hechos y de los nombres, en fin la posibilidad de las diversas clases de proposiciones cuya conjunción hace la realidad, todo eso fue destruido lo más posible”¹¹ (Lyotard, 1988, p. 75). Paradójicamente, esta mudez de lo real y la imposibilidad de establecer un relato a partir del mismo, su silencio ininteligible, es lo que hace de Auschwitz “la más real de las realidades” (Ibid, p. 76).

Pensamos que Lyotard encuentra una salida ante esta situación a través de la estética de lo sublime, que sería aquella que permite *presentar lo que hay de impresentable*, aquella que hace “ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver (...) el propio Kant nos dicta la dirección a seguir llamándolo lo *informe*, la *ausencia de forma*, un índice posible de lo impresentable” (Lyotard, 1995, p. 21). Así pues, la estética de lo sublime presentará algo, pero lo hará negativamente, “evitará pues la figuración o representación, será “blanca” como un cuadrado de Malevitch, hará ver en la medida que prohíbe ver, procurará placer dando pena” (Ibid).

J.A. Zamora (2008) ha hecho operativos los conceptos lyotardianos para tomar partido en el debate sobre la (re)presentación del holocausto. Zamora escribe: “Lyotard recurre en este contexto a la categoría kantiana de lo sublime, porque como en el caso del testimonio de la catástrofe lo que en

10 En el siguiente capítulo volveremos sobre la escritura intransitiva teorizada por Barthes para analizar el testimonio de Primo Levi.

11 En cursiva en el original. En adelante, salvo que se indique el contrario, todas las cursivas pertenecen al original.

ambos está en juego es la representación de lo irrepresentable” (2008, p. 284). Para Zamora el arte sobre Auschwitz ha de renunciar a toda representación en favor de la “presencialización de las experiencias de sufrimiento” (Ibid). En efecto, “en Auschwitz la realidad desborda la capacidad de imaginación” (Ibid) y la única vía sería la recepción de la estética de lo sublime por parte de Lyotard, en la cual podemos reconocer una estética después de Auschwitz que “no se arroga la capacidad de representar lo sublime, que permanece intestimoniable” (Ibid, p. 285). El arte sobre los campos de exterminio “no dice lo indecible, sino más bien que no lo puede decir” (Ibid). Como corolario formal de su planteamiento Zamora valora positivamente *Shoah* de Lanzmann en la medida que presenta (no representa) el sufrimiento de las víctimas y denostaría *La lista de Schindler* (1993) –entre otros motivos-- por ser una representación, y como tal representación ser “una estructura dadora de sentido” (Ibid).

Quizás sea en su libro *Heidegger y “los judíos”* donde Lyotard aborda con una mayor profundidad las tensas relaciones entre el olvido y la memoria, entre el acontecimiento Auschwitz y su representación. El punto de partida del texto lyotardiano nace de una paradoja, del estupor que produce el “caso Heidegger”. Recordemos que Heidegger ha sido uno de los pensadores que más ha reflexionado sobre la necesidad de cierto olvido en la tradición occidental, en lo que hay de imposibilidad de acceso a la vida en un mundo racional y técnico. Lo real sería lo que la representación del mundo oculta, lo que sin embargo el arte desvela. Inevitable no pensar aquí en el texto que escribe Heidegger nada más terminada la guerra, en 1946, en el cual retoma un verso de Hölderlin para interrogarnos: “¿y para qué poetas en tiempos de penuria?” El filósofo de Todtnauberg responde proponiendo que cuando ha caído la noche del mundo “los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio” (Heidegger, 1996, p. 201).

Lo contradictorio, la ausencia en el pensamiento de Heidegger que hay que pensar según Lyotard, se formularía del modo que sigue: ¿no es paradójico que el filósofo de la opacidad del ser, el pensador de lo real invisibilizado por la ontología no haya pensado lo olvidado por excelencia en su época? Escribe Lyotard: “cómo pudo este pensamiento (el de Heidegger) absolutamente dedicado a lo que hay de olvido (del ser) en todo pensamiento, en todo arte, en toda “representación” del mundo, ignorar el pensamiento de “los judíos”, que en cierto sentido no piensa, no intenta pensar, más que eso; olvidarlo e ignorarlo hasta el punto de que calla hasta el final, que niega, la tentativa horripilante (e inane) de exterminar, de hacer olvidar para siempre lo

que en Europa recuerda, desde el comienzo, que “hay” Olvidado” (Lyotard, 1995 a, p.18). O mejor dicho, si la poesía es necesaria para leer las huellas en tiempos oscuros, cómo explicar la ausencia de Celan en el pensamiento de Heidegger: “Celan no es el comienzo ni el fin de Heidegger, es su falta: lo que le falta, aquello que falta, y cuya falta le falta (Ibid, p. 91). La responsabilidad de Heidegger no estaría tanto en un ¿posible? vínculo entre sus textos y la ideología nazi; su crimen no residiría, tampoco, en su compromiso nacionalsocialista como rector de Friburgo; sino que su error imperdonable –según Lyotard-- vendría dado por el silencio mantenido hasta el final de su vida acerca del exterminio de los judíos. La crítica a Heidegger sería por tanto una crítica representacional en la medida que ese silencio remite a un problema estético.

La esencia del nazismo –seguimos con Lyotard-- es el terror frente a lo indeterminado, frente a “los judíos”, frente aquello que pone en cuestionamiento la identidad pura del “ario”. La gestión de dicha afección es el punto de partida del exterminio y del olvido del mismo: “El antisemitismo occidental no es su xenofobia, es uno de los medios para el aparato de su cultura de vincular y representar tanto como puede –de hacerle frente-- el terror originario, de olvidarlo activamente” (Ibid, p. 35). De ahí que los SS se preocupasen por borrar todas las huellas del exterminio, garantizando la ausencia de huellas cometían un crimen perfecto que implicaba: “una “política” del olvido absoluto” (Ibid, p.35). Exterminio silencioso, invisible, sin puesta en escena, por ello Lyotard escribe “política” entre comillas: “La “política” de exterminio no puede ser representada en la escena política. Debe ser olvidada (...) Que ya nadie lo recuerde como el fin puesto a una pesadilla” (Ibid, p. 40). Por añadidura, esta “política” de olvido no pertenece exclusivamente al tiempo durante el cual se produjo el exterminio, sino que se perpetúa después de Auschwitz por dos medios. En primer lugar, los que proceden por supresión: los criminales se transforman en honestos comerciales, políticos, ciudadanos, artistas, arquitectos, etc. Se los “desnazifica”. Y en segundo lugar, –y más interesante para nosotros porque aquí aparece la crítica lyotardiana a la representación-- el holocausto también es olvidado por medio de su representación: “No puede ser representado sin ser malogrado, vuelto a olvidar, puesto que desafía las imágenes y las palabras. Representar “Auschwitz” en imágenes, en palabras, es una manera de hacer olvidar eso. No pienso solamente en las malas películas y series de gran distribución, en las malas novelas o “testimonios”. Pienso en aquello mismo que puede o podría lograr mejor que nadie que no se olvide, por la exactitud, la severidad. Incluso esto representa lo que debe permanecer irrepresentable para no ser olvidado como aquello que es lo olvidado mismo” (Ibid, p. 36).

Toda la crítica de la representación en Lyotard pasa por una determinada interpretación de Freud por la cual, al existir lo reprimido de origen, implica que no es representable. Esta ausencia de forma es esencial para la configuración de un “afecto inconsciente” no localizable, obscuro, informe, amenazante: “Se trata de un silencio que no se deja oír como silencio (...) Uno intenta escuchar y hacer escuchar la afección secreta, aquello que no dice nada, uno se dispensa, se extenua. Escritura grado cero” (Ibid, p. 26 y p. 44). Afecto ilegible, mudo, no verbalizable. Es más, su representación lo traicionaría. La representación de ese afecto conlleva una ubicación en la órbita de la “represión ordinaria” y en consecuencia autoriza, reconcilia y persevera en el olvido del daño. Al igual que la memoria de los memoriales, la representación: “es intensamente selectiva, exige el olvido de lo que puede hacer dudar de la comunidad y de su legitimidad”¹² (Ibid, p. 20).

Pese a todos los matices, esa ilegibilidad e irrepresentabilidad se asemejan –y esa similitud es un miedo latente en todo el texto de Lyotard– al silencio (estético) de Heidegger. Como si el pensamiento del “afecto inconsciente” pudiese repetir y justificar, de algún modo, el gesto silencioso del filósofo alemán. Ese temor es el que a lo largo del libro hace que aparezca, como un *leitmotiv*, “lo sublime” como el marco adecuado en el cual se presente Auschwitz. El arte entonces aparece como testigo de la aporía del arte y el relato certifica que ya no sabe cómo narrar la historia (y con eso debería ser suficiente). La estética podría combatir contra la amnesia pero sólo con la condición de que no diga lo indecible sino que “dice que no puede decir” y de ese modo hace “posible el testimonio de esta imposibilidad” (Ibid, p. 52-53).

Por cierto, Lyotard deja claro, y pensamos que hay que destacarlo, que no hay una inflexión del arte después del holocausto, no hay un antes o después de Auschwitz en la esfera estética. Ya existía una tradición en el marco de la literatura (Rimbaud, Mallarmé, Flaubert, Proust, Bataille, Artaud, Beckett) que prefiguraban una propuesta de lo impresentable en la medida que todos estos autores nunca tuvieron otro objeto que: “revelar, representar en palabras, lo ausente en toda representación, lo que allí se olvida” (Ibid, p. 19). Y no es casual que en el punto de llegada de todo este movimiento se encuentre *Shoah* de Claude Lanzmann. Una excepción, “quizás la única”, en lo que se refiere a una posible estética del holocausto: “No solo porque se niega a la representación con imágenes y música, sino porque casi no ofrece testimonio en el que no se indique lo irrepresentable del exterminio, ya sea por un instante, por una alteración del timbre de la voz, la

12 Desde esta perspectiva podemos entender que Lyotard aparezca vinculado a Levinas en el último capítulo del libro que Martin Jay dedica al pensamiento francés del siglo XX. Un historia que además –dicho sea de paso– tiene un elemento común: la denigración de la visión. De ahí que Martin Jay escriba pensando en Lyotard: “La posmodernidad está dispuesta a vivir con el dolor de lo irrepresentable” (Jay, 2007, p. 437).

garganta que se cierra, un sollozo, las lágrimas, una salida del testigo fuera de cuadro, una alteración en el tono del relato, un gesto no controlado” (Ibid, p. 36).

No dudamos en que esta sintaxis de la negatividad lyotardiana puede ser útil para leer muchos de los objetos culturales que han intentado representar los campos de exterminio, pero sin duda puede conllevar sus riesgos si la llevamos hasta sus últimos efectos ya que ¿no era inimaginable cómo los verdugos desearon su crimen? ¿Ante la sentencia del SS --“el mundo no lo creería”-- no será necesario el acto de la imaginación para su derrota? ¿Cómo elaborar la memoria y la transmisión del daño para establecer la verdad y la justicia, para repartir responsabilidades, cuando toda representación es una transgresión? ¿No sería una victoria póstuma del nacionalsocialismo la clausura de todo proyecto estético? ¿No será lo inimaginable, incomprensible e irrepresentable de Auschwitz una forma de evitar a nuestra conciencia, a nuestra mirada, las posibilidades de lo inhumano que habitan en lo humano? ¿No refuta la elaboración de los testimonios --pensemos en la sobriedad, transparencia y sencillez de Primo Levi-- toda esta retórica de lo sublime? ¿No está Lyotard, hasta cierto punto, en una retórica de lo uno: un real, un origen, un olvido, una representación, un efecto de lectura? ¿Toda representación implica un consuelo por parte del espectador? ¿No habrá diferentes representaciones que implicarán diferentes reacciones? ¿No olvida Lyotard en su historia del arte y de la literatura todo un movimiento (Sade, Brecht, Pasolini, Godard, Lynch) que pasa por escenificar (explícitamente) lo obscuro de un modo nada conciliador?

Iglesias Santos (2004) ha abordado algunas de estas cuestiones en un ensayo en el que analiza, desde la Estética de la Recepción, la representación del holocausto en la literatura. En éste se argumenta que si siguiésemos las ideas de Lanzmann --y consecuentemente las de Lyotard-- todo acto de imaginación sobre el holocausto supondría “un acto excesivo de invención estética; es más, si llevásemos al extremo su argumentación no sería posible escribir nuevos relatos sobre el holocausto una vez que desaparecieran todos los supervivientes” (Iglesias Santos, 2004, p. 185). Apareciéndonos aquí la contradicción estética de los campos, a saber: ¿cómo elaborar la memoria si el arte está prohibido?

En un artículo dedicado a la representación del holocausto centrado en la polémica entre C. Lanzmann y J.L. Godard, A. Fernández Polanco (2004) ha analizado también la problemática de la estética en Lyotard. Fernández Polanco piensa que se ha llevado demasiado lejos la retórica de la negatividad. Cuando nuestro punto de llegada es que la única imagen válida sería aquella por la cual

se representa la existencia de lo irrepresentable, quizás debamos plantearnos nuestros postulados: “¿No se hace necesario revisar esas propuestas lyotardianas en torno a un sublime que, hecho imagen en las obras que él propone, corre el riesgo ya de comenzar a banalizarse?” (2004, p. 139). Para esa revisión de la que habla Fernández Polanco pienso que puede ser interesante acercarnos al pensamiento de dos autores: Jacques Rancière y George Didi-Hubermann.

Jacques Rancière piensa la estética como una ordenación de la existencia común que implica un determinado “reparto de lo sensible”: reparto de espacios, de tiempos, de formas de actividad y visibilidad que determinan también un espacio de exclusión. No obstante, es desde espacio que queda afuera de lo común desde el cual surgirán movimientos estéticos que producirán un disenso, una reivindicación de una nueva división de lo sensible que nos permitirán pensar una “política del arte”. De lo cual se deriva que los actos artísticos cartografían nuestra experiencia dando cabida a nuevos modos de sentir, a nuevos mapas de lo visible y de lo humano que posibilitan nuevas formas de subjetividad política. Consecuentemente, lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico.

El problema –siguiendo a Rancière-- consiste en saber quién puede utilizar el lenguaje para producir el disenso que permita subvertir el acuerdo común, ahí es donde se juega la efectividad de cualquier política: “La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de palabras a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (Rancière, 2005, p.19). Por tanto, existe también una “estética de la política” (la cual no tiene nada que ver con la “estetización de la política”¹³ y movilización de las masas de la que hablaba Walter Benjamin) que nos permite pensar el íntimo vínculo entre el arte y la política: ambas no son dos instancias autónomas ante las cuales tendríamos que pensar una posible relación, sino que son dos formas de generación de disensos basadas en “interrumpir las coordenadas normales de la experiencia

13 La idea de que el nazismo estetiza la política es el diagnóstico de Benjamin en “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” (2008). Para Benjamin, un claro ejemplo de la estetización de la guerra lo podemos encontrar en ciertos movimientos de vanguardia en el periodo de entre guerras, concretamente en el *Futurismo* con Marinetti al frente. Allí, los lanzallamas, tanques u otros objetos bélicos similares son contemplados desde una óptica exclusivamente estética, leemos en el *Manifiesto* a favor de la guerra de Etiopía: “Desde hace veintisiete años nos estamos alzando los futuristas en contra de que la guerra se considere antiestética. Y por ello, afirmamos: la guerra es bella porque, gracias a las máscaras de gas, así como al terrorífico megáfono, a las tanquetas y a los lanzallamas, instaura la soberanía de lo humano sobre la máquina totalmente subyugada” (Benjamin, 2008, p. 84). A partir de este texto se suele dictaminar una ideología de la estética, olvidando que Benjamin no finaliza su artículo condenando el arte, más bien todo lo contrario: “*Así sucede con la estetización de la política que propugna el fascismo. Y el comunismo le responde por medio de la politización del arte*” (Ibid, 2008, p. 85). Para el desarrollo de este problema consultar (Jay, 2003, p. 143-167).

sensorial” (Ibid, p. 19) que permitan una nueva forma de vivir juntos. De todas formas, este lugar de hibridación de arte y política sólo es pensable desde un régimen de identificación propio para lo político y lo estético. Sólo porque en un principio estos dos espacios son autónomos es por lo cual se pueden afectar, sólo porque son diferentes puede tener una sensibilidad heterogénea. O sea, es la obra, en su soledad, la que puede pensar en una comunidad diferente, en palabras de Rancière: “La soledad de la obra contiene una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa consiste en la supresión del arte como realidad aparte, en su transformación en una forma de vida” (Ibid, p. 29).

Rancière reivindica una idea de estética compatible con el radicalismo en el arte y su capacidad para la transformación de las condiciones de vida. Desde esta perspectiva no es casual que haya sido uno de los pensadores que más se ha acercado de un modo crítico a la estética de lo sublime lyotardiano debido a que: “son los textos de Jean -François Lyotard los que marcan mejor la manera en que “la estética” ha llegado a ser, en los últimos veinte años, el lugar privilegiado en el cual la tradición del pensamiento crítico se ha metamorfoseado en pensamiento del duelo” (Rancière, 2009, p. 6). Según Rancière, dicha teoría neutraliza la capacidad crítica y política del arte en la medida que lo sublime introduce una distancia insalvable entre la idea y lo sensible, entre el arte y la vida, entre lo extraordinario y lo ordinario, entre lo real y su representación. Esta separación radical conlleva que la promesa política esté preservada ahora como una utopía negativa. El proceso de emancipación ya no puede mantenerse más que al precio de rechazar cualquier forma de reconciliación, manteniendo la distancia entre el disenso de la obra (lo irrepresentable) y la experiencia ordinaria: “La heterogeneidad sensible de la obra ya no garantiza la promesa de emancipación. Por el contrario, viene a invalidar cualquier promesa de ese género manifestando una dependencia irremediable del espíritu con respecto al Otro que lo habita. El enigma de la obra que llevaba implícita la contradicción de un mundo se convierte en el perfecto testimonio de la fuerza de ese Otro” (Rancière, 2005, p. 35). O dicho de otro modo: cuando el arte moderno es ya sólo testimonio de lo impresentable que cortocircuita cualquier relación con la experiencia sensible ordinaria neutraliza la transformación política, implicando “un juicio negativo global sobre la agitación contemporánea, empeñada en borrar las fronteras entre el arte y la vida, los signos y las cosas” (Ibid, p.36).

Lo que ponemos aquí en primer plano –a partir del pensamiento de Rancière-- es la incapacidad de lo sublime para pensar la capacidad performativa del arte. No se trata tanto de que lo real no pueda ser puesto en escena, sino de pensar lo real como fruto de una construcción: “Los

enunciados políticos o literarios tienen efecto sobre lo real (...) Construyen mapas de lo visible y lo decible, relaciones entre modos de ser, modos del hacer y modos del decir” (Rancière, 2009, p. 49). En resumen, el debate ya no es si la representación da testimonio (o no) de su imposibilidad de ser referencial, sino que lo importante es qué efecto producen en el espacio público dichas representaciones.

Así las cosas, podemos imaginar cual es la posición de Rancière (2004) respecto el debate de la representación del holocausto. Para Rancière se infiere a veces con demasiada rapidez la idea de que el exterminio es “irrepresentable” o “no figurable”, estableciendo una duda permanente sobre las palabras y las imágenes que representan los campos de concentración. Todo ello, sin tener en cuenta que por un lado: “algunos escritores-testigos ya han sabido encontrar las palabras a la medida del horror” (Rancière, 2004, p. 180) y que por otro lado, no se trata de dar imagen al horror, “sino de mostrar lo que justamente no tiene imagen “natural”, la inhumanidad, el proceso de negación de una humanidad. Es allí donde las imágenes pueden ayudar a las palabras, hacer oír en el presente, el sentido presente e intemporal de lo que dicen, construir la visibilidad del espacio en que ese sentido es audible” (Ibid, p. 180). Se pone aquí de manifiesto el lado relacional de todo relato según el cual la responsabilidad de la representación del acontecimiento no sólo recae sobre el autor. La obra de arte genera un contexto a partir del cual hay la necesidad de una escucha, hay una responsabilidad de interpretar o imaginar las huellas que la configuran. Y en virtud de su privilegio para construir esa interpelación, se hace necesaria subvertir la prohibición de Adorno que decreta como imposible el arte después de Auschwitz. Lo inverso se vuelve ahora verdadero ya que según Rancière: “después de Auschwitz, para mostrar Auschwitz, sólo el arte es posible, porque es siempre el presente de una ausencia, porque su trabajo mismo es el de dar a ver un invisible, gracias a la potencia ordenada de las palabras y de las imágenes, juntas o no, porque sólo el arte es así capaz de volver sensible lo inhumano” (Ibid, p.180).

Por tanto, no hay una imagen ni una palabra (en singular) que nos den un acceso privilegiado al acontecimiento, sino que son justamente imágenes y palabras que al ser montadas de una determinada manera generan una ficción que vuelve inteligible la historia: “Lo real de nuestro siglo, en su dureza más radical, sólo puede ser atestiguado por la ficción” (Rancière, 2004, p. 183). Es decir, el problema no se soluciona al rechazar toda representación, sino que necesitamos saber qué modos de figuración son posibles para que la obra afirme “frente al silencio, la banalización, o la tentación de lo indecible, su poder único de memoria” (Ibid, p. 183).

Si bien es verdad que toda representación del genocidio judío ha sido susceptible de ser cuestionada, tenemos que decir que la beligerancia de la crítica se ha visto radicalizada cuando se han utilizado imágenes para mostrar lo sucedido. Con certeza, este cuestionamiento de la imagen tiene su punto de partida en cierta interpretación de *Shoah* y en su negativa deliberada al uso de las imágenes de archivo de los campos para dar la palabra a los supervivientes¹⁴. Anteriormente hemos visto la interpretación de Lyotard sobre *Shoah* según la cual el mítico documental se “negaba a la representación con imágenes y música”. En un mismo sentido se situaría la interpretación de Gerard Wajcman: “la Shoah fue y continúa siendo sin imagen (...) Y el filme de Lanzmann es la obra que prueba ese hecho” (Wajcman, 2001, p. 226). Las propias palabras de Lanzmann, del cual ya hemos visto su negación de toda representación, confirman esta posición: “Si hubiera encontrado una película –una película secreta porque estaba estrictamente prohibido rodar por un SS-- que mostrara como 3000 judíos, hombres, mujeres, niños, morían asfixiados en una cámara de gas de un crematorio de Auschwitz; si hubiera encontrado esto, no solamente no lo habría mostrado, sino que lo hubiera destruido. No soy capaz de decir por qué. Es evidente” (Apud. Fernández Polanco, 2004, p. 128). En síntesis, frente a la obscenidad de la imagen o de la representación se nos aparecería la desnudez de la palabra del testigo.

Para analizar una ética de la imágenes después de Auschwitz pensamos que es fundamental partir de la lectura de *Imágenes pese a todo* (2004) de George Didi-Huberman. Éste parte de una interpretación de la obra de W. Benjamin, S. Kracauer y J.L. Godard que le permite reflexionar sobre las posibilidades de la imagen en relación con nuestro pasado, retomando el término de “redención a través de la imagen” –común a los tres autores-- para pensar una política de las imágenes. El término “redención” no tendría ya ninguna connotación religiosa después del siglo XX, no implicaría ninguna teología de la resurrección, ni pasaría por ninguna relación con la mística; sino que estaría al servicio de una relación estética con nuestra historia que permite imaginar lo que se quiso inimaginable. Esto es, se nos recuerda “que la noción de imagen –tanto en su historia como en su antropología-- se confunde precisamente con la tentativa incesante de *mostrar lo que no puede ser visto*” (Didi-Huberman, 2004, p. 197).

En cualquier caso, para Didi-Huberman “Tan legítimo es dar la palabra a los supervivientes del exterminio, como abusivo deducir de ello que las imágenes no nos muestran nada de la “verdad”” (Didi-Huberman, 2004, p. 142). Además, es históricamente falso decir que no hay imágenes del exterminio y por ello dedica los dos primeros capítulos de su libro a analizar cinco

14 Para la contextualización de esta polémica puede consultarse Fernández Polanco (2004).

fotografías realizadas por el *Sonderkommando* que trabajaba en los hornos crematorios de Auschwitz y que pronto sería liquidado. Estas fotografías serían una forma de resistencia, de hacer visible lo que los nazis quisieron invisible, de hacer ver al mundo lo que no quiso ver y sobre todo serían un testimonio desde el interior pero sin silencio, serían una cuestión “de muerte para el testigo y de eventual supervivencia para su testimonio” (Ibid, p. 161). Didi-Huberman finaliza su reivindicación de la imagen de archivo llamando a la responsabilidad en la recepción de las imágenes: “Una imagen sin imaginación es, simplemente, una imagen a la que no hemos dedicado un tiempo de trabajo” (Ibid, p. 177).

Igualmente, el monumental documental de Lanzmann está construido a base de palabras y de imágenes y en este sentido Didi-Huberman nos dice que le parece profundamente contradictorio que los discursos que refutan la imagen como forma de elaborar la memoria de Auschwitz, se basen en “un filme de nueve horas y media de imágenes –a razón de veinticuatro fotografías por segundo-- y de sonidos, de rostros y de palabras” (Ibid, p. 139). Y que de todas maneras, toda esa “bella estética negativa” de lo inimaginable confirma el crimen tal y como lo quisieron sus verdugos: “Lo inimaginable requiere su propia contradicción, el acto de imaginar *pese a todo*. Porque los nazis querían que su crimen fuera inimaginable” (Ibid. p.100). El problema de Wajcman o Lyotard es que van buscando en muchas ocasiones una imagen absoluta, que pueda decirlo todo, y como esta imagen no existe (o se diluye en lo sublime irrepresentable) desacreditan inmediatamente todo recurso figurativo. Pero para Didi-Huberman, no existe imagen única como tampoco habría palabra, frase o páginas únicas para expresar del todo una realidad y en este sentido se pregunta: “¿No es preciso hacer con las impurezas, las lagunas de la imagen, lo que es preciso hacer –ingeniárselas, debatirse-- con los silencios de la palabra?”¹⁵ (Ibid, p. 184).

La interpretación de esa laguna, de esa presencia espectral que habita toda imagen o palabra, ha sido pensada por G. Agamben. Concretamente me estoy refiriendo a su libro *Lo que queda de Auschwitz* (2005). En éste, Agamben convierte al “musulmán”¹⁶ en la figura central del testimonio.

15 En un contexto diferente pero que en el fondo reproducía el debate sobre las posibilidades de la imagen ante el daño de los demás, Antonio Monegal (2007) ha analizado la polémica que la exposición de las imágenes de Abu Ghraib originó, recordándonos como algunos teóricos condenan la exposición de dichas imágenes. Según estos, ver esas fotografías sería colocarse en la perspectiva del torturador y por lo tanto en cómplice de la humillación. Sin embargo, a pesar de todas las dificultades de una ética de lo visual en nuestra sociedad, Monegal defiende determinadas prácticas artísticas en las que las imágenes son contextualizadas, introduciendo en dicha operación una legibilidad en la imagen que permite su lectura de manera responsable.

16 En la jerga de los campos de concentración se conocía como “musulmán” a aquel prisionero que había perdido ya todas su fuerzas (tanto físicas como psicológicas). El origen de dicho término no está claro. En ocasiones, se ha apuntado que quizás lleve ese nombre porque adoptaba en el campo un actitud hermética, cerrada, de ausencia de relaciones, y a la vez tenía un balanceo similar al de los musulmanes durante el rezo.

El musulmán sería el testigo integral y eso lo diferenciaría del superviviente: “En consecuencia, pues, como nombre del musulmán, el que ha visto la Gorgona” (Agamben, 2005, p. 55). No hay nadie que haya vuelto para contar su muerte y por ello los “verdaderos” testigos, los “testigos integrales”, son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Por consiguiente, el testigo tiene que hablar en nombre del “hundido”, por delegación, dar voz a los sin voz.

Se nos aparece aquí Auschwitz como un “acontecimiento sin testigos”, como una doble impotencia de testimoniar: el verdadero testigo, el que ha tocado fondo, ya no puede hablar, mientras que el superviviente es ajeno por definición a esa experiencia última. ¿Cómo testimoniar pues lo intestimoniabile? El testigo no puede guardar silencio, tiene que relatar, y para ello introduce un elemento retórico de extraordinaria eficacia: *testimonia la imposibilidad de testimoniar*. De este modo se introduce una fractura o una ausencia en el testimonio que cumple una doble función: por un lado, autoriza a la voz del superviviente a construir su narración en la medida que reflexivamente lo cuestiona; por otro, abre un vacío en el texto que al mismo tiempo nos suspende y nos posibilita como lectores. Se nos dice que no podemos llegar hasta el fondo, que hay algo que permanece no dicho, no visible; sin embargo, es esa opacidad la que permite la llegada del lector en la medida que niega su expectativa y por lo tanto activa su imaginación. Podemos decirlo con J. Derrida: “si la transparencia de la inteligibilidad estuviera garantizada, destruiría el texto, demostraría que no tiene porvenir, que no rebasa el presente, que de inmediato se consume; entonces, cierta zona de desconocimiento e incomprensión es también una reserva y una posibilidad excesiva: una posibilidad para el exceso de tener un porvenir y, por consiguiente, de generar nuevos contextos” (Derrida y Ferraris, 2010, p. 46).

Seguramente sea verdad que la retórica negativa de Agamben pueda ser asimilada a la estética de lo sublime de Lyotard. Y determinados fragmentos escritos por Agamben nos remiten directamente a la misma, así podemos leer: “esta verdad es, en la misma medida, inimaginable (...) la visión de los musulmanes es un escenario novísimo, no soportable para los ojos humanos” (Agamben, 2005, p. 8 y 52). Aun así, pensamos que debemos matizar. Si la propuesta de Lyotard es la de lo irrepresentable a través de lo sublime, Agamben busca un camino a través de la “desubjetivación” del testigo. La reflexividad posibilitaría la transmisión a través de la obra del superviviente. Además, como ya hemos visto, Agamben piensa que una representación ordinaria (recordemos el partido de fútbol entre los SS y los “comandos especiales) puede dar cuenta del horror cotidiano de los campos, evitando así la sacralización del acontecimiento: “Decir que Auschwitz es “indecible” o “incomprensible” equivale a *euphemein*, a adorarle en silencio, como se

hace con un dios; es decir, significa, a pesar de las intenciones que puedan tenerse, contribuir a su gloria. Nosotros, por el contrario, “no nos avergonzamos de mantener la mirada fija en lo inenarrable”. Aún a costa de descubrir que lo que el mal sabe de sí, lo encontramos fácilmente también en nosotros” (Ibid, p. 32).

Ese “nosotros” responsable al que remite Agamben nos parece muy cercano al articulado por Gunther Anders en su ensayo *Nosotros, los hijos de Eichmann* (2001). Recordemos que la estética no ha sido la única esfera cuestionada después de Auschwitz, las posibilidades de la configuración de una comunidad se han visto negadas por un *duelo permanente* que suspende toda acción política, toda formación de un nuevo nosotros. En este sentido, el título de la obra de Anders parece ser ambivalente: por una parte, el inicio del enunciado recupera la capacidad performativa de la tercera persona del plural; por otra, el desarrollo del mismo parece poner bajo sospecha ese “nosotros” en la medida que se perfila una filiación siniestra: “los hijos de Eichmann”. Lo que nos parece interesante del libro de Anders es que vincula la construcción de esa comunidad con el problema representacional de Auschwitz: “Y, en verdad, se trata de *nosotros*. Pues lo que desfallece no es esto o aquello, no es sólo nuestra representación y nuestra percepción: lo que desfallece es nuestra existencia hasta en sus mismos fundamentos, es decir, en todos sus aspectos” (Anders, 2001, p. 30).

El breve libro de Anders toma la forma de una carta abierta dirigida a Klaus Eichmann (hijo del célebre funcionario Adolf Eichmann). En el mismo, Anders parte de un diagnóstico similar al de Lyotard. Lo *monstruoso* (la aniquilación industrial e institucional de seres humanos) ha acontecido en el mundo debido a que nos ha tocado vivir en tiempos de *oscuridad*. Esa opacidad viene determinada por un mundo tecnificado. El triunfo de la técnica, siguiendo a Anders, ha hecho que nuestro mundo contingente, inventado y edificado por nosotros mismos, deje de ser “nuestro” en la medida que perceptivamente ya no es verificable: la técnica nos vuelve ciegos ya que no podemos imaginar sus efectos y ello implica que nuestra realidad se haya tornado “demasiado” para nosotros. De este estado de cosas, Anders infiere, en un principio, un diagnóstico escéptico sobre nuestras facultades representacionales ya que lo que podemos hacer es más grande que aquello de lo que podemos crearnos una representación: “entre nuestra capacidad de fabricación y nuestra facultad de representación se ha abierto un abismo (...) nuestra capacidad de fabricación es ilimitada, mientras que nuestra facultad de representación es, por naturaleza, limitada” (Ibid, p. 28).

Pese a ser efecto de los humanos y pese a operar gracias a nosotros, nuestro mundo, al negarse tanto a nuestra representación como a nuestra percepción, se vuelve cada día más oscuro:

“Tan oscuro que ni siquiera somos capaces de reconocer su oscurecimiento” (Ibid, p. 29). Nos encontramos, de nuevo, ante un problema de lectura de signos, de signos (en apariencia) ilegibles, demasiado grandes. No somos capaces de interpretar nuestra realidad y ello nos lleva a la indiferencia, a la imposibilidad de vernos afectados ante la enormidad de lo que sucede, como consecuencia: “nos convertimos en “analfabetos emocionales” que, enfrentados a “textos demasiado grandes”, son ya incapaces de reconocer que lo que tienen ante sí son textos. Seis millones no es para nosotros más que un simple número” (Ibid, p. 32).

Pero Anders no se detiene aquí, ya que el denominado proceso de fabricación no sólo neutraliza nuestro horror, nuestra compasión y nuestro pensamiento ante la catástrofe, también subsume nuestro sentimiento de responsabilidad. Si aplicamos la teoría anterior al caso de Eichmann, éste tendría una coartada perfecta. Dado que el proceso de fabricación le impidió representarse lo monstruoso de los hechos, quedaría probado que él también había sido una víctima de la “desproporción” entre la fabricación y la representación del acontecimiento. Esta “desproporción” sería por lo tanto la culpable de su culpa. Pero esta conclusión sería perversa e insoportable en la medida que “responsabilizar únicamente a la máquina de su falta de imaginación y responsabilidad equivaldría a invertir los hechos. Pues en lo que a él respecta , puede decirse que lo *primero* que tuvo a la vista fue la imagen del monstruoso efecto final”¹⁷ (Ibid, p. 34).

Este mismo déficit imaginativo lo encontramos de un modo idéntico en Rudolf Höss. En el pasaje en el cual el célebre comandante de Auschwitz habla de su ingreso en la SS y la aceptación de una responsabilidad en un campo de concentración escribe lo siguiente: “Cuando Himmler me invitó a formar parte de las SS como miembro del cuerpo de guardia de un campo de concentración, yo no tenía la menor idea de lo que aquello significaba; incluso era incapaz de imaginarlo (Höss, 2009, p. 53). La respuesta de Primo Levi a Höss es contundente y sigue la línea de lo ya planteado por Anders: “para mentir se requiere más agilidad mental: es 1934, Hitler ya está en el poder y siempre ha hablado claro; el término *Lager*, en su nueva acepción, es muy conocido, pocos saben exactamente que ocurre allí, pero nadie ignora que son lugares de terror y pesadilla, sobre todo, si uno pertenece a las SS” (Levi, 2009, p. 10).

17 Alain Badiou expone el mismo argumento de Anders con otras palabras: “Cuando se dice con ligereza que lo que hicieron los nazis (el exterminio) es del orden de lo impensable o lo inabordable, se olvida un punto capital: que lo pensaron y lo abordaron con el mayor de los cuidados y la más grande de las determinaciones” (Badiou, 2005, p. 15).

Parecería entonces que el proceso de fabricación opaca y oscurece nuestra imaginación, mientras que nuestras capacidades representacionales transparentan el mundo, permitiéndonos así una posibilidad de agencia y una acción responsable. De ahí la necesidad, pese a todo, de imaginar y representar, de ahí la importancia del verso de Wallace Stevens: “Pero la ausencia de imaginación también/ Tuvo que ser imaginada” (Apud. Critchley, 2007, p. 189).

Nótese que ambos procesos (fabricación y representación) parecen en un principio antagónicos en la medida que uno hace invisible y el otro vuelve visible, en cambio, ambos tienen algo en común, los dos son relaciones de imágenes. Sólo así podemos entender esa película intolerable que teorizó Godard, el cual pensaba que el único filme que podría hacerse sobre los campos, y que jamás se filmó por que sería inaceptable, sería filmar el campo de concentración desde el punto de vista de los torturadores, con sus problemas e interrogantes cotidianos: la gestión de los trenes, la coordinación entre el gaseamiento y la cremación de los cadáveres, el inventario con las máquinas de escribir, las interminables listas, etc. Para Godard: “Lo insoportable no sería el horror que destilarían tales escenas sino, muy por el contrario, su aspecto perfectamente normal y humano” (Godard, 2010, p. 46). Pero la equivalencia entre los dos regímenes de imágenes (fabricación y representación) no implica denostar y censurar la exposición de tales imágenes, sino su formalización e introducción en un espacio que permita una recepción crítica. Las reflexiones de Godard sobre la elaboración de su filme *Histoire(s) du cinéma* (1988-98), me parecen imprescindibles para poner de relieve esa operación: “Respecto de las imágenes de Auschwitz que incluyo, no creo que haya que establecer prohibiciones como Adorno, que exagera porque obliga a discutir infinitamente sobre fórmulas del tipo “no se puede filmar, no se puede representar” –no hay que impedir que la gente filme, no hay que quemar los libros, si no ya no podemos criticarlos” (Godard, 2007, p. 251). Godard entiende el cine a la manera de la imagen-tiempo deleuziana (1986), es decir, como una forma de pensamiento, de filosofía: “Yo digo que pasamos del “nunca más” al “siempre ha sido así” –y muestro una imagen de La pasajera de Munk junto a una imagen de una película porno de Alemania Occidental donde se ve a un perro peleándose con un deportado, es todo: el cine permite pensar las cosas” (Ibid, p.251).

En realidad, no se trata tanto de hacer visible, sino de ver de otro modo *lo que siempre ha estado ahí*. Se trataría de un proceso de lectura de imágenes responsable por el cual nos sentimos interpelados. Imaginar, siguiendo ahora a Anders a través de Godard, implica también dar cuenta de uno mismo en el plano de la acción, imaginar conlleva asumir un riesgo, imaginar es cuestionar el ritmo del mundo y es precisamente ese paso el que le lleva al burócrata nazi a fracasar en su

representación, ya que según Anders: “(Eichmann) no hubiera podido permitirse la imagen de las colas de espera, la imagen de las víctimas de las cámaras de gas, de los quemados y de los medio quemados. Y no hubiera podido hacerlo porque, de ser así, se habría expuesto permanentemente al peligro, habría corrido permanentemente el riesgo de debilitarse y abandonar” (Anders, 2001, p. 41).

Jean-Luc Nancy (2006) también ha reflexionado sobre los procesos representacionales en relación con el holocausto. O mejor dicho, según Nancy, la *Shoah*. Ya que este término, impuesto después del film homónimo de Lanzmann, posibilita nombrar lo innombrable en un doble sentido. En un principio, hace posible la puesta en relación del acontecimiento con la esfera de lo lingüístico y así se nos revela lo que había permanecido en secreto. Y al mismo tiempo insinúa que el hecho es intraducible, opaco, invisible, indiscernible, desemejante con cualquier otro suceso. *Shoah* (1985) no haría otra cosa más que exponer lo irrepresentable del genocidio a través de la palabra de los supervivientes. Pero todo relato de lo indecible y de lo invisible, nos dice Nancy, se expone al riesgo de lo inefable y de lo sagrado que en muchas ocasiones pueden tener como efecto la “ceguera” y la “sordera” y por ello: “es importante volver a poner en perspectiva la cuestión de la visibilidad, la discernibilidad o la representación de la Shoah (...) de modo tal que nos haga pensar y no suspender la reflexión sobre la estupefacción de lo innombrable” (Nancy, 2006, p. 10).

Nancy se hace eco del discurso que rechaza la representación de los campos, concretamente de la proposición, mal planteada para él, según la cual el exterminio no podría o no debería representarse. Aunque las razones de los teóricos de lo irrepresentable son difícilmente determinables hay por lo menos dos argumentos que suelen repetirse. En primer lugar la cuestión de la imposibilidad. Imposibilidad no en el sentido técnico, sino en el carácter insostenible de lo representado: uno no se indigna (estéticamente) ante los horrores de la guerra de los grabados de Goya, pero sí ante la representación de campos de exterminio que no tienen nada de bélico y que suponen una ruptura con la tradicional puesta en escena de la guerra. En segundo lugar, el argumento de lo ilegítimo, que suele aparecer vinculado a la prohibición religiosa de la representación a través de la imagen. Nos parece interesante destacar que Nancy va a centrar su reflexión (y su defensa de la representación) en torno a este segundo argumento, para poner así de manifiesto cómo el problema de la representación de Auschwitz es también el problema de la representación en Occidente.

Podríamos decir que para Nancy los iconoclastas del holocausto han superado incluso los límites impuestos por las prohibiciones religiosas de la representación. ¿En qué sentido? En el sentido de que en el espacio de la religión: “El interdicto de la representación no es necesariamente –incluso no lo es en absoluto-- comprensible bajo el régimen de una iconoclastia” (Ibid, p. 21). Es decir, la prohibición teológica afecta directamente a la idolatría y no a la imagen en cuanto tal. No olvidemos que el ídolo es un dios fabricado y no la representación de un dios. La idolatría sólo se produce cuando le atribuimos valor a la imagen por sí misma y no por lo que a priori representa, escribe Nancy: “Lo condenado no es, por tanto, lo que es “imagen de”, sino lo que constituye por sí mismo presencia afirmada” (Ibid, p. 25). En otras palabras, lo no presentable en el discurso religioso es la presencia absoluta, inmanente, de lo representado. Como ejemplo, nos recuerda Nancy que en los comentarios talmúdicos no se prohíbe la representación del rostro, sino que se indica cómo deben ser representados: en caso de que sea necesario, el rostro nunca deberá aparecer completo. Ya que si el rostro en su totalidad fuese representado, el acabamiento de la obra no dejaría espacio a lo otro de la obra, a su espectador por ejemplo: “la completitud es un acabamiento que cierra, sin acceso, sin pasaje” (Ibid). Por ello, la verdadera prohibición cae (exclusivamente) sobre la imagen encarnada de un rostro completo. Luego la interpretación iconoclasta, sólo deriva en una crítica radical de las imágenes, si se da por supuesta una determinada ontología de la imagen, si se piensa la imagen como una presencia cerrada, no abierta a nada.

Pero dicho pensamiento tendría que olvidar lo que desde el Renacimiento se llama arte. Y lo que está en juego en dicho movimiento, según Nancy, es toda una producción de imágenes que no conllevan la “fabricación de ídolos y de un empobrecimiento de lo sensible: no es una presencia espesa y tautológica frente a la cual era menester postrarse, sino la presentación de una ausencia abierta en lo dado mismo –sensible-- de la llamada obra de arte. Y esta representación se llamó, en francés, *représentation* (representación). La representación no es un simulacro” (Ibid, p.30). O sea, en la representación no hay un reemplazo de un original nostálgico, sino que la representación es la dialéctica interminable de una ausencia (como presencia) y de una presencia (como ausencia).

El problema que se nos plantea ahora lo podemos enunciar del modo que sigue ¿cómo funcionó dicho régimen representativo durante el nazismo? ¿Qué ocurrió en Auschwitz con la forma de entender la representación en la historia de Occidente? Podemos responder con Nancy y decir, en un principio, que la representación juega un rol fundamental en el núcleo ideológico y práctico del nazismo. Todos sabemos, y se ha dicho ya infinidad de veces, cómo practicó el nazismo la representación en todos los órdenes: el arte monumental, la importancia fundamental que para

Hitler tenía la idea de una “visión” para la masas sin discurso filosófico, la eficacia mediática conectada con la “movilización total”, etc. Seguramente sea en los films de Leni de Riefenstahl, pensemos en *Triumph des Willens* (1934) o pensemos en *Olimpia* (1936), dónde mejor se puede observar ese mundo convertido en representación que implica una determinado “destino”. No obstante, si analizamos rigurosamente esas (a priori) representaciones, vemos que nos muestran un mundo sin vacíos, sin fallas, sin ningún tipo de invisibilidad. Y por este motivo, Nancy, piensa que en sentido estricto no estamos ante un representación. El equilibrio existente entre ausencia y presencia que configura el dispositivo representacional occidental se rompe en el nazismo en favor de una presencia total que ahora monopoliza (y neutraliza) la obra. En otros términos: en los campos de exterminio el espacio de la representación fue aniquilado y por eso Nancy prefiere calificar los espectáculos del nacionalsocialismo como “suprarrepresentaciones”.

Las “suprarrepresentaciones” nos presentan al “cuerpo ario” como una idea idéntica a una presencia, como una encarnación de la pureza, como una presencia integral que sólo tiene sentido en su “ser-presente”, como una evidencia que se manifiesta por sí misma, sin restos: “En Auschwitz, Occidente tocó lo siguiente: la voluntad de presentarse lo que está fuera de la presencia y, por tanto, la voluntad de una representación sin resto, sin vaciamiento o sin retirada, sin línea de fuga. En este sentido, es lo contrario estricto del monoteísmo, de la filosofía y del arte” (Ibid, p. 54). En el *Lager* opera una voluntad de totalidad, de imposibilitar cualquier ausencia que permita generar un significado diferente del ya establecido, o sea: “no hay sentido proyectado más allá del exterminio” (Ibid, p. 52); asistimos a una representación sin vacíos, ilegible, que imposibilita cualquier tipo de espectador, de interpelación o relación. Auschwitz es la negación de la apertura de la representación.

El término “prohibición de la representación” adquiere así una nueva dimensión. Si el sistema concentracionario prohíbe (o destruye) la representación, nada será más pertinente y necesario que la representación que deja: “entrever en ella la puesta en presencia que divide la presencia y la abre a su propia ausencia (...) puesta en suspenso del ser ahí para dejar pasar el sentido” (Ibid, p. 66). Nancy se refiere a representaciones incompletas, escrituras o imágenes que se resisten a “hacer obra”, obras siempre inacabadas, siempre por leer, abiertas a lo desconocido.

El problema de la representación de Auschwitz residiría entonces en la singularidad de cada obra, habría que examinar caso por caso siendo conscientes que “Jamás habrá, desde luego, una sola lectura posible; es indispensable, al menos, que la cuestión pueda plantearse y que las eventuales

críticas, y hasta las condenas, no responden a un misticismo idólatra de lo inefable” (Ibid, p. 69). Sólo así podremos escuchar “el soplo” que el poema nos transmite: “Es preciso, entonces, oír la Shoah, todo ese enorme murmullo confuso y distinguible a la vez” (ibid, p. 76). Escucha que posibilita la construcción de ese “entredós” paradójico que compatibiliza la singularidad con lo común: “Un soplo que insiste en llamarnos, uno por uno y todos juntos, con un nombre distinto y sin embargo preciso” (Ibid, p. 77).

Imre Kertész ha escrito diferentes ficciones sobre su experiencia concentracionaria. Aun así, su creación no se ha centrado exclusivamente en el terreno de la novela, el autor de *Sin destino* tiene múltiples ensayos en los que se plantea una teoría de la representación del daño en la literatura. Lo primero que debemos destacar es que el propio Kertész sitúa sus “aproximaciones” al género del ensayo en los márgenes y en constante fricción con su obra narrativa. Incluso, el nobel húngaro ha escrito que esos fragmentos de su obra los incluye en “el campo de las manifestaciones poéticas”, en la medida “que aunque sea desde otra perspectiva, todos pretenden acercarse a lo mismo que mis textos narrativos: es decir, a aquello que no tiene aproximación” (Kertész, 2007, p. 13). Así pues, relatar tiene un sentido crítico o vital, ya que a través de las ficciones podemos elaborar la experiencia del daño y así articulamos diferentes posibilidades en nuestra historia, abandonamos nuestro destino y construimos nuestra propia subjetividad que tiene su punto de partida en el texto, escribe Kertész: “no sólo había construido un puente desde la tierra de nadie a la llamada humanidad, sino que, apoyado en las muletas de mis ensayos, incluso lo había cruzado, dejando a mis espaldas la orilla y a aquellos a los que realmente pertenezco, mi destino, mis recuerdos, mis muertos” (Ibid, p. 10).

Es difícil entender la escritura de Kertész sin tener en cuenta la Historia del siglo XX. Su obra literaria es una obra sobre (y contra) la Historia del denominado siglo de los totalitarismos. Después de haber sobrevivido a los campos nazis, Kertész vuelve a Hungría y vive bajo una dictadura Comunista. La vida gris, dirigida y monótona (recordemos cualquier filme de Bela Tarr) del autoritarismo soviético le salvo la vida: “me salvó del suicidio (de seguir el ejemplo de Borowski, Celan, Améry, Primo Levi y otros) la sociedad que tras la vivencia del campo de concentración demostró en la forma del llamado estalinismo que no se podía ni hablar de libertad, liberación, gran catarsis, etc. (...) me salvo la sociedad que me garantizaba la continuación de una vida esclavizada” (Kertész, 2002, p. 21). Paradójicamente, nos recuerda Kertész siguiendo a Nietzsche, aquello que nos mata propicia también nuestra vitalidad, y así, la dictadura no sólo le permitió mantenerse con vida, sino que también le ayudó a explorar el lenguaje en el que había de

escribir.

En una sociedad totalitaria se pone perfectamente de relieve que el lenguaje no es posible en los términos de primera o segunda persona del singular, ya que existe un pronombre místico y comunal que toma la forma de una amenazante “Nosotros”. Ante esta situación, el escritor sólo puede tener una meta y esta pasa por una negatividad creativa que implica: “sustraerse del lenguaje “aquí vigente” que ha encarcelado todos los sentimientos y pensamientos que en su día fueron humanos (...) y a partir de lo que queda de lenguaje, del fragmento mutilado, el escritor tiene que crear su personaje de novela” (Kertész, 2007, p. 99). Esa lengua, utilizando un término técnico de la música, es denominada por Kertész como “atonal”: “la atonalidad proclama la invalidez de esta tradición, de este acuerdo generalizado” (Ibid, p. 95). La “lengua exiliada” del superviviente hace tartamudear o balbucir a la lengua mayoritaria y así elabora una nueva lengua a partir de la preexistente. En consecuencia, esa escritura se sitúa en un horizonte de espera, de soledad nómada, que posibilita una comunidad de lectores que todavía está *por venir*, por llegar. Aquí, podemos entender la idea de G. Deleuze según la cual “La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta” (Deleuze, 1996, p. 15).

Kertész es consciente que para llevar a cabo todo el proceso anterior, aquel que va del abandono de la ideología a la narración de la experiencia, hay que asumir un riesgo. La ideología ofrece un mundo completo si se está dispuesto a transigir, ya no hay que ver el mundo tal y como es, la pertenencia a una comunidad a partir de una característica esencial nos garantiza nuestra ceguera y nuestra impotencia. El totalitarismo convierte primero en masa al sujeto, lo despoja de su responsabilidad y por lo tanto el individuo “ya no necesita redimirse porque no es responsable de sí mismo. La ideología lo despoja de su cosmos, de su soledad, de la dimensión trágica de su destino. Lo encajonó en una existencia determinada donde su destino está marcado por su origen, por su pertenencia a una raza o clase” (Kertész, 2002, p. 121). Por todo ello quien se sale de este mundo pierde su hogar y su identidad. O mejor dicho, quien deserta de ese mundo encuentra su refugio en la literatura: “La tarea del arte es oponer el lenguaje humano a la ideología, recuperar la capacidad de imaginación y recordar al hombre su origen, su verdadera situación y su destino humano. Por eso, la opción del arte sólo puede ser radical” (Ibid, p. 121).

Esta opción radical conlleva que la posición de Kertész respecto del debate representacional del *Lager* sea clara: “todos conocemos la célebre frase de Adorno: ya no pueden escribirse versos después de Auschwitz. Yo la variarí en un sentido amplio, diciendo que después de Auschwitz ya

sólo pueden escribirse versos sobre Auschwitz” (Ibid, p. 66). Por consiguiente, el campo de exterminio puede y debe ser representado; es más: “El campo de concentración sólo es imaginable como literatura, no como realidad” (Ibid, p. 88). El valor político de la imaginación sería doble en Kertész: por un lado, el arte se nos aparece como un espacio en el que el individuo reivindica la creatividad, la individualidad y la humanidad que el totalitarismo negaba a las víctimas: “Quizá quería eso, sí: aunque sólo fuese en la imaginación y con los instrumentos del arte, apoderarme de la realidad que, muy probablemente, me tiene en su poder, convertir en sujeto mi eterna objetividad” (Ibid, p. 78). Por otro, refuta la inflación de términos como incomprensible, indecible o inimaginable: “no es incomprensible, y cuando se hace necesario una explicación, esta resulta bastante lógica a la vista de los hechos documentados (...) la palabra “incomprensible” se convierte aquí, en sinónimo de inadmisibile” (Ibid, p. 35). Es decir, la utilización de la palabra incomprensible no sería más que un tabú para subsumir la posibilidad de lo que un humano puede hacer con otro.

En Kertész, lo imaginable estaría al servicio de lo *no necesario* de Auschwitz. En fin, la relación entre el holocausto y el arte no sería una relación de imposibilidad o de prohibición, sino una relación problemática que tendrá que encontrar una forma a pesar de todo: “sólo con la ayuda de la imaginación estética somos capaces de crear una imaginación real del holocausto, de esa realidad inconcebible e inextricable” (Ibid, p. 66).

En este contexto pensamos que puede ser interesante acercarnos a las reflexiones de Carlos Thiebaut (2006). Thiebaut –en un texto en el que analizaba la poética representacional de W.G. Sebald-- ha pensado sobre la posibilidad de nombrar los daños, la posibilidad de llegar a verlos y las consecuencia éticas de ese ver. En un principio reflexiona sobre la palabra “mal”, sobre su radicalidad e ininteligibilidad. Por una parte nos recuerda “lo que de absoluto, de radical, tiene las experiencias de las víctimas de la barbarie y de la desposesión, lo que hay en ellas de abismático, de incomprensible y de difícilmente formulable” (Thiebaut, 2006, p. 141); pero por otro lado, también es consciente de que dicha retórica encierra una ambigüedad que puede ser un arma de doble filo en la medida que imposibilita cualquier acción ya que “Las imágenes del mal nos paralizan o nos llevan al silencio porque contienen esa dimensión de lo absoluto” (Ibid, p. 142), cuando sin embargo Auschwitz “demostró que las raíces de esa dimensión absoluta están en el tiempo vivido y pertenecen a las acciones de los seres humanos que pueden ser juzgadas e impedidas” (Ibid).

Y en esa inflexión es dónde aparece la pertinencia de la reflexión de W. G. Sebald sobre la representación de ciertos acontecimientos históricos. Sebald analiza en *Sobre la historia natural de la destrucción* (2005) los bombardeos de las ciudades alemanas durante la II Guerra Mundial. Su tesis es bien conocida: los cronistas de la época no fueron capaces de dar cuenta del horror de la destrucción total de Dresde o de Hamburgo. Debido al recurso melodramático de lo indecible no se levantó acta de lo que allí había acontecido. Lo que Sebald nos dice es que ese recurso a lo irrepresentable está al servicio de una estrategia que implica el no ver: “La capacidad del ser humano para olvidar lo que no quiere saber, para no ver lo que tiene delante pocas veces se ha puesto a prueba mejor que en Alemania en aquella época” (2005, p.50). Esto es, esa capacidad de no ver se relaciona con la culpabilidad y la responsabilidad del pueblo alemán. En el inconsciente colectivo alemán se establecería una conexión entre el genocidio judío y el consecuente castigo en forma de bombardeo. Si no se habla de los bombardeos, dice Sebald, es para no reconocer la responsabilidad propia en el exterminio.

La terapia pasaría, para el autor de *Austerlitz*, por una descripción rigurosa y literal de lo que allí sucedió sin ningún tipo de recurso moralizante. Este tipo de descripción nos permitiría entender cómo los bombardeos aliados obedecen a una lógica burocrática moderna, por la cual un determinado proceso social se sistematiza, es decir, se naturaliza. La maquinaria industrial cobra autonomía y ya no existe una subjetividad que pueda detener el mecanismo bélico. A través del recurso a la precisión, a lo fotográfico, podemos entender la historia de la violencia moderna como la representación de una historia natural. En suma, en la medida que pasamos de lo incomprensible a *lo posible* del daño, podemos empezar a articular una repuesta ante la catástrofe, a construir una ética desde los escombros, en la medida que: “el ver los daños, el llegar a verlos, es una forma primera de nuestra responsabilidad y tiene que ver, por lo tanto, con lo que podemos y debemos hacer” (Thiebaud, 2005, p. 145).

Nos situamos aquí, de nuevo, en el territorio propio de la *Poética* de Aristóteles, recordemos lo ya dicho: la poesía narra lo que “podría pasar”, mientras que la historia narra “lo que pasó.” Ya hemos visto cómo la poética implicaba un privilegio ético sobre la historia al pensar el acontecimiento como posible o contingente. En este sentido, la propuesta estética de Kertész (o de Sebald) la podríamos pensar desde esta dualidad: la poesía contra la historia. Por el contrario, pensamos que la posibilidades de la imaginación van más allá de esta división, o mejor dicho, nos vamos a encontrar un modelo de relato –recordemos el final de *Sin destino*¹⁸-- que híbrida ambas

18 Para un análisis más profundo de dicha novela puede consultarse el apartado 3.3 de la presente tesis.

perspectivas: la experiencia vivida no va a ser percibida ni como necesaria, ni como contingente, sino que se nos aparece como trágicamente *irreparable*: “La dicha del ser humano –escribe Kertész-- entendida en un sentido elevado reside fuera de la existencia histórica; pero no eludiendo las experiencias históricas, sino al contrario, viviéndolas, apropiándose de ellas e identificándose trágicamente con ellas. Sólo ese saber puede elevar al ser humano fuera de la historia” (Kertész, 2002, p. 49). Es esta posición la que permite al superviviente encontrar su (no) lugar en la historia y acercarse inevitablemente a Sísifo: “por un momento se escabulló de su tarea, de su misión, se escapó de las garras de la muerte y se maravilló de aquello que debía devastar: la vida” (Ibid, p. 42). Se trata de un frenazo, de una interrupción en nuestra acción que permite generar un pensamiento, encontrar una ¿utilidad? en la mayor de las inutilidades. Entonces, el testigo se pregunta: “¿Valoramos nuestra vida o la olvidamos como los amnésicos o la rechazamos incluso como los suicidas? Porque ese mismo espíritu radical que convierte el escándalo, la infamia y la vergüenza en herencia del saber humano es al mismo tiempo el espíritu liberador” (Ibid, p. 49). Se subraya así la necesidad de una “cultura del holocausto” que transmita esa experiencia, transformando el sufrimiento en aprendizaje: “Si el holocausto ha creado cultura en la actualidad –cosa que ha ocurrido sin la menor duda y sigue ocurriendo--, su literatura puede inspirarse en la tragedia griega para que la realidad irreparable haga surgir la reparación: el espíritu, la catarsis” (Ibid, p. 85). Con todos los costes y riesgos que ello implica.

Kertész es consciente que esa poética de la que habla es frágil y vulnerable, y por ello debemos cuestionarnos hasta qué punto la literatura ha creado una “imagen relevante del holocausto”, teniendo en cuenta que “En montones, las imágenes del asesinato agotan y desalientan: no inspiran la imaginación. ¿Cómo puede el horror ser objeto de la estética si no contiene nada original?” (Ibid, p. 66). Aquí emerge el riesgo de la aparición de un “canon del holocausto” configurado por estereotipos, tópicos y lugares comunes que nos remiten a imágenes de lo ya conocido. Es así cómo el arte renuncia a lo imprevisible y se convierte en kitsch. Un ejemplo paradigmático de lo anterior para Kertész sería *Schindler's List* (1993): “dicen que Spielberg prestó un gran servicio a la causa por cuanto su película atrajo a los cines a millones de personas, muchas de las cuales no mostraban interés por el tema del “holocausto”. Puede ser. Pero ¿por qué debo yo, sobreviviente del holocausto y poseedor de otras experiencias del terror, alegrarme de que sean cada vez más las personas que ven esta experiencia en la pantalla... de manera falsificada?” (ibid, p. 91). Sin embargo, dentro de este discurso convencional se encuentran también los “puritanos del holocausto”, aquellos que se consideran sus guardianes y que se indignan por ejemplo ante *La vita*

è bella (1997). Kertész no acierta a imaginar lo que los críticos¹⁹ le reprochan al film de Benigni, reproches que sólo serían inteligibles por dos motivos: o no han visto la película, o la han visto con las gafas de la ideología, sin entender ni una palabra, ni una imagen.

Para Kertész se ha malinterpretado todo el juego que Benigni pone en escena, el cual se articula a partir de dos elementos clave: en primer lugar, la película no es cómica, como repiten sus críticos, sino trágica. Guido (Benigni) debe morir cuándo y cómo muere. Sólo su hijo (Giosué) sobrevive al campo, ignorando el funcionamiento real del mismo debido al juego ideado por su padre²⁰. En segundo lugar, la ficción no se pretende en ningún momento transparente respecto de los acontecimientos, renunciando a una representación realista del campo. Como nos recuerda Jean Luc Nancy, hay, en *La vida es bella*, una reflexión sobre los propios mecanismos de construcción de la ficción: “esta película es probablemente la única que presenta el campo como un decorado, como un espacio de representación” (Nancy, 2006, p. 68). En efecto, es su propuesta formal minimalista la que posibilita una poética por la cual su “autenticidad –escribe Kertész– reside en en los detalles pero no necesariamente en el parecido material” (Kertész, 2002, p. 93).

Quizás sea en la célebre escena dónde Guido “traduce” las ordenes que el SS da a los recién llegados al campo dónde mejor se manifieste todo este juego represenatcional. El discurso del nazi permanece incomprensible para nosotros los espectadores: sus palabras no las podemos hacer inteligibles, pertenecen al mundo de la excepción convertida en norma y por tanto no son audibles por parte del espectador. Lo único que escuchamos es la “falsa” traducción que Guido hace a su hijo. Y es ese relato “falso” el que genera un un distancia crítica que hace soportable una ficción en torno a Auschwitz. Pero la fuerza de esa secuencia va incluso más allá de su función reflexiva, hay algo de la misma que no se dirige a nuestro pensamiento, que no podemos verbalizar, cómo si lo que no pudiese ser dicho pudiese ser mostrado, como nos recuerda Kertész: “la escena abarca contenidos imposibles de describir en un lenguaje racional y, sin embargo, expresa todo sobre el absurdo de ese mundo horrible y sobre la fuerza anímica a pesar de todo inquebrantable de las

19 Escribe la superviviente de Auschwitz Violeta Friedman: “Creo que se puede hacer humor sobre muchas cosas, pero este es un capítulo muy duro de nuestra historia y con el que no se debería jugar” (Apud. Baer, 2006, p. 136). O el propio Godard desde un lugar y una perspectiva muy diferente: “Ha habido muchas películas sobre el Holocausto, algunas incluso fueron a Cannes, pero han sido olvidadas. Tal vez eran prematuras. Hubo una reciente, *Drancy Avenir*, que era muy interesante, pero nadie fue a verla. A otros les fue mejor porque tenían un modo de hablar tranquilizador. En cuanto a Benigni, es su problema si encontró que la vida era bella en Auschwitz” (Godard, 2010, p. 390).

20 No olvidemos que ese desconocimiento del funcionamiento del campo por parte del hijo de Guido cumple una función dramática de extrañamiento. Extrañamiento que se produce por la inocencia de Giosué en contraste con el conocimiento que poseen tanto el espectador –fuera de la ficción– como la madre –dentro de la misma. Así podemos entender toda la fuerza trágica de las palabras de Giosué en el reencuentro con Dora (su madre): “¡Hemos ganado!” Para Kertész, ese grito del hijo “equivale a un doloroso poema fúnebre” (Kertész, 2002, p. 95).

personas impotentes y falibles que se oponen a la locura” (2002, p. 94).

Benigni, según Kertész, es el representante de una generación que reivindica el triste legado de la *Shoah* para hacer arte y seguir viviendo después de la catástrofe. De ahí que las víctimas no deban de tener el monopolio sobre el holocausto: “Los sobrevivientes tienen que resignarse: con el tiempo, Auschwitz se les escapa de las manos cada vez más débiles. Pero ¿a quién pertenecerá? No cabe la menor duda, a la próxima generación y luego a la siguiente... mientras lo reivindiquen claro está” (Ibíd, p. 87). Ahora bien, ¿cómo reivindicarlo? ¿Cómo nos acercamos al daño de los otros?

Marta Tafalla (2003) ha intentado responder a estas preguntas a partir de una determinada interpretación de la teoría estética de Adorno. Ésta se encontraría atravesada por una elástica y problemática relación entre los conceptos de mimesis, negatividad y memoria. Por un lado, la distancia sería el marco necesario que todo conocimiento de una experiencia requiere. Para Adorno, esta distancia estética sería un espacio para la posibilidad y la esperanza, lo posible del daño y lo posible de su no repetición: “Al distanciarse de forma enfática del mundo empírico, que es lo otro respecto de ellas, anuncian que ese mundo tiene que ser de otra manera, son los esquemas inconscientes de su transformación” (Apud. Tafalla, 2003, p. 272). Sin embargo, dicha distancia se puede transformar, en cierta medida, en la mirada estética y amoral con la que los dioses de Nietzsche contemplan el mundo desde las alturas; por ello, esa distancia deberá ser armonizada con la mimesis, con nuestra compasión. Dicho ajuste entre mimesis y negatividad sólo sería posible en la esfera de lo estético, siendo por lo tanto el arte, el espacio ideal para elaborar la memoria del daño. Asimismo, hasta el propio Adorno —como nos recuerda Marta Tafalla— se ha visto obligado a rectificar su postura maximalista: “Como el mundo ha sobrevivido a su propio ocaso, necesita del arte como de una inconsciente redacción de su historia. Los artistas auténticos del presente son aquellos en cuyas obras palpita aún el estremecimiento del alba” (Apud. Tafalla, 2003, p. 258).

Mieke Bal (2005, 2007) nos ha dado una respuesta similar a la de Tafalla, pero centrándose en un problema narratológico concreto: la identificación. Para Bal, todo ver se presta a una identificación, y cuando esta identificación se produce en un contexto en el que están presentes el daño y las víctimas, la misma se puede tornar problemática debido a la aparición de una compasión sin una dirección definida. Esta identificación es en gran medida un proceso irreflexivo, por el cual el yo puede subsumir el dolor del otro de manera tal que: “el espectador que se identifica con el sufrimiento ajeno (representado) se apropia de ese sufrimiento, anula la diferencia entre el yo y el

otro y, en el proceso, degrada el sufrimiento” (Bal, 2007, p. 168). ¿Tendría pues el arte que desprenderse de la carga emotiva que toda experiencia estética conlleva? ¿Podría ser compatible la compasión propia de toda contemplación estética –el sentirse mirado desde el otro lado-- con una respuesta asimismo racional?

La solución de Bal a estos interrogantes pasa por una lectura de G. Deleuze (1986, pp. 38-39) que implica una problematización del concepto de texto, a saber: Bal va a tomar a las imágenes como textos visuales, como formas que se piensan a sí mismas. Tal pensamiento, implicaría un distanciamiento que funcionaría como contrapeso de la cualidad irreflexiva de la identificación, suscitando una legibilidad: “Ni los textos ni las imágenes producen su significado de forma inmediata. En tanto en cuanto no son transparentes, las imágenes, al igual que los textos, requieren la labor de la lectura” (Bal, 2005, p. 34).

Lo importante, es que todas estas estrategias implican una interpelación, una reflexión sobre la posibilidad –y el compromiso-- de ver o aproximarnos al daño del otro, lo cual posibilita una mirada ética, diferente a la mirada siempre colonizadora del fetichista. Consecuentemente, la naturaleza reflexiva de la imagen-pensante o la imagen-leída, nos ayudaría a comprender, sin tener que rechazarla, “la naturaleza visceral de la respuesta y la consiguiente dificultad para neutralizar las reacciones que hacen daño, pero también la posibilidad de desviarlas y transformarlas en respuestas socialmente más responsables” (Bal, 2007, p.169). No nos parece descabellado pensar que en esta tensión entre la compasión y la reflexividad, se juegan todas las posibilidades políticas de la imagen a la hora de elaborar nuestra memoria. Debido a la centralidad de esta idea debemos ahora hacer una genealogía de los postulados de Bal. Genealogía que implica, inevitablemente, una lectura de Susan Sontag.

Sontag, en su obra *Sobre la fotografía* (2006), establece una teoría del objeto fotográfico por la cual éste sólo es comprensible bajo un mundo como el nuestro, obsesionado por la memoria, nostálgico, melancólico y crepuscular. En toda fotografía habría una triple relación entre el cuerpo del fotografiado, el tiempo y la muerte, cómo si la imagen fuese un bálsamo ante la incertidumbre producida por la desaparición del fotografiado. La imagen fotográfica, por tanto, no escaparía de un cierto régimen representacional en la medida que produce simultáneamente una presencia y el signo de una ausencia. Siendo así el arte fotográfico un arte esencialmente elegíaco: “todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas la

fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (Sontag, 2006, p. 32).

La propia Sontag nos cuenta una anécdota autobiográfica, su encuentro con diferentes fotografías de Bergen Belsen y Dachau. En esas imágenes podemos observar el vínculo entre la precariedad y la fotografía, entre el daño y la imagen: “Nada de lo que he visto –en fotografías o en la vida real-- me afectó jamás de un modo tan agudo, profundo, instantáneo. En verdad, creo posible dividir mi vida en dos partes, antes de ver esas fotografías (yo tenía doce años) y después, aunque transcurrió mucho tiempo antes de que comprendiera cabalmente de qué se trataba. ¿Qué se ganaba con verlas? Eran meras fotografías, y de un acontecimiento del que yo apenas tenía noticias y de ninguna manera podía remediar. Cuando miré esas fotografías, algo cedió. Se había alcanzado un límite, y no sólo el del horror; me sentí irrevocablemente afligida, herida, pero parte de mis sentimientos empezaron a atiesarse; algo murió, algo llora todavía” (Sontag, 2006, p.37). Pero Sontag enseguida pasa del plano afectivo a la reflexión. La fuerza de esas imágenes residen en su novedad y por ello la exposición reiterada de un cuerpo dañado puede producir efectos contraproducentes: “Sufrir es una cosa; muy otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes se crea la incitación a ver más. Y más. Las imágenes trasfiguran. Las imágenes anestesian.” (Sontag, 2006, p.38). La posición que aquí defiende Sontag respecto de la imagen es bien conocida: al introducir de manera abierta al horror en una imagen este puede producir efectos de fascinación en el espectador, el consumo de la violencia se hace cotidiano y trivial y nuestra respuesta ante el daño de la víctima se neutraliza.

Esta tesis era defendida en *Sobre la fotografía*. Pero Sontag revisa de manera crítica los postulados anteriores en *Ante el dolor de los demás* (2004). La misma autora mantiene una posición diferente con respecto a la imagen, catalogando el punto de vista propuesto en *Sobre la fotografía* “como la crítica conservadora de la difusión de las imágenes violentas” (Sontag 2004, p.124), defendiendo ahora el poder de la imagen para representar el horror y criticando ciertas lecturas de Jean Baudrillard y de Guy Debord. Sontag argumenta que “la afirmación de que la realidad se está convirtiendo en un espectáculo es de un provincianismo pasmoso” (Ibid, p. 125), en virtud de la cual se ha convertido en un lugar común establecer que las imágenes de atrocidades tienen escaso efecto y que hay algo intrínsecamente cínico en su difusión. Cuando en realidad las imágenes cumplen una función esencial que no podemos olvidar: “Las imágenes dicen: Esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer, y quizá se ofrezcan a hacer, con entusiasmo, convencidos de que están en lo justo. No lo olvides” (Ibid, p. 132).

Ante el daño del otro caben tres posibilidades: en primer lugar, la del verdugo, que es aquel que produce y causa la herida. En segundo lugar, el espectador, figura que a su vez se pliega en dos posibles opciones: por un lado, el espectador indiferente, que conlleva una pasividad que permite el perseverar del dolor del doliente; por otro, el espectador responsable, aquel se siente interpelado y en la medida de sus posibilidades activa los mecanismos para que el dolor cese, para que la cura sea realizada. A menudo, pensamos que el movimiento que permite pasar de la indiferencia a la acción viene dado a identificación emocional con el dañado. Sin embargo, cuando vemos ese daño, en la realidad o a través de la imagen, la clave no estaría en ser “abrasado” o en sufrir lo suficiente, en actualizar el dolor de la víctima. Dicha equivalencia sería del todo inmoral en la medida que ese daño, ese dolor, es del que se duele y no nuestro. Hay así, como escribe Carlos Thiebaut, una asimetría radical entre quienes experimentan el daño y la de quienes tiempo después han de pensar o ver sus huellas. Lo interesante es que esa diferencia abismal no suspende o neutraliza la relación, más bien establece una comunidad potencial basada en la justicia: “lo que es propio al doliente, lo que es privativo suyo, su dolor, no es, no obstante, privado, no es sólo suyo: realiza un ilocutivo, establece una demanda, una interrogación, una llamada, de quien se duele a quien no se duele” (Thiebaut, 2008, p. 211). De lo que se concluye, según Thiebaut, que el sujeto de la justicia no es tanto la víctima, sino aquel que la ha escuchado responsablemente y que por tanto quiere hacerle justicia. La justicia se juega así en el establecimiento de esa “peculiar distancia” que nos separa y nos vincula: “nos separa del dolor pero nos une a él en una respuesta” (Ibid, p. 226).

Ser conmovido pues —y aquí retornamos a Sontag— no sería necesariamente mejor, ya que dicha identificación sentimental proclamaría nuestra inocencia así como nuestra ineficacia, luego: “Apartar la simpatía que extendemos a los otros acosados por la guerra y la política asesina a cambio de una reflexión sobre cómo nuestros privilegios están ubicados en el mismo plano que su sufrimiento, y pueden estar vinculados (...) es una tarea para la cual las imágenes dolorosas y conmovedoras sólo ofrecen el primer estímulo” (Ibid, p. 117). Con todo, ¿puede la representación de la violencia producir una interpretación que devenga en una hermenéutica de uno mismo? Y si esto es así: ¿desde dónde ver el daño para sentirnos interpelados?

Sontag inicia *Ante el dolor de los demás* citando a Virginia Woolf, concretamente *Tres guineas*, libro escrito en 1938, en el que se reflexiona sobre las raíces de la guerra. El libro de Woolf tiene su punto de partida en la respuesta a una carta enviada por un eminente abogado de Londres, en el cual planteaba la siguiente pregunta: “¿Cómo hemos de evitar la guerra en su opinión?”

Virginia Woolf inicia su respuesta reflexionando sobre el “nosotros” que se da por supuesto en la pregunta, es decir, se plantea si las actitudes de diferentes personas son la misma ante la guerra. Por ello, Woolf inicia su ensayo proponiendo un ejercicio: mirar juntos imágenes de guerra y ver si sentimos lo mismo. Las imágenes son algunas de las fotografías enviadas por el Gobierno español de la República, imágenes en las que se pone de relieve el efecto causado por lo bombardeos en la población civil: *“En el montón de esta mañana, hay una fotografía de lo que puede ser el cuerpo de un hombre, o de una mujer. Está tan mutilado que también pudiera ser el cuerpo de un cerdo. Pero éstos son ciertamente niños muertos, y esto otro, sin duda, la sección vertical de una casa. Una bomba ha derribado un lado; todavía hay una jaula de pájaros colgando en lo que probablemente fue la sala de estar...”* (Ibid, p. 12).

Woolf responde que, ante semejante horror, nuestra reacción sería idéntica: la general repugnancia a la guerra. Pero a continuación introduce un matiz, o mejor dicho, reivindica una diferencia y es que la guerra es un juego de hombres: “la maquina de matar tiene sexo y este es masculino” (Ibid, p. 14). En consecuencia, lo que cuestiona Woolf es el “nosotros” que la incluye a ella y al abogado en la misma comunidad, ese “nosotros” es lo que se recusa y Woolf se niega a conceder que su interlocutor lo dé por supuesto. Habría diferencias en las formas de acercarse a la guerra, en las forma de ver el daño de los demás. Y esas diferencias vendrían dadas por nuestra identidad o por nuestro horizonte de expectativa: los hombres y las mujeres –en el caso aquí propuesto-- no pueden ver igual modo la guerra en la medida que tienen roles diferentes en la misma (recordemos por ejemplo el film de Lu Chuan, *Ciudad de vida y muerte*, 2009).

Lo que nos interesa del planteamiento de Woolf es el corolario que infiere Sontag del mismo, a saber: “No debería suponerse un “nosotros” cuando el tema es la mirada al dolor de los demás” (Ibid, p.15). En otras palabras, cada uno somos responsables, de modo concreto y singular, de cómo miramos las imágenes (o las experiencias reales) de la guerra. Así pues, frente a una estética emotiva que implica una recepción desde el “nosotros”, desde la pertenencia a una comunidad; Sontag va a proponer un arte que posibilite la crítica y el pensamiento propio, la recepción de la obra desde la soledad de cada uno. En este sentido, en *Ante el dolor de los demás*, se analizan diferentes estrategias representacionales que nos permiten acercarnos de un modo reverente al daño de los otros, encontrando Sontag una inflexión en la representación de la guerra a partir de Goya. Hasta Goya el arte representaba el campo de batalla para legitimar al vencedor, en cambio, a partir de *Los desastres de la guerra* entra en “el arte un nuevo criterio de respuesta ante el sufrimiento (...) La relación de las crueldades bélicas está forjada como un asalto a la sensibilidad

de los espectadores” (Ibid, p. 56). Lo fascinante es dónde encuentra Sontag esa sensibilidad ante el dolor: el afecto viene dado por la reflexión sobre la posibilidad de ver un daño, ya que en Goya “Si bien la imagen, como cualquier otra, es una inducción a mirar, el pie reitera, la patente dificultad de hacerlo: “No se puede mirar”, “Esto es malo”” (Ibid, p. 56). En síntesis, el arte debe de tornarse reflexivo, reflexionar sobre sus propios mecanismos de producción de visibilidad para cuestionar la posición del espectador y desautomatizar sus expectativas iniciales que implicarían su indiferencia (o su reconciliación) ante la violencia. De este modo la reflexividad sería una estrategia textual que hace posible una lectura responsable ante el daño ajeno en la medida que nos permitiría un ver que da cuenta de sí mismo.

¿Pero la singularidad de los campos de exterminio es compatible con la tradición de la modernidad europea metarrepresentacional o marca al mismo tiempo sus límites y su imposibilidad? ¿Lo válido para un guerra del siglo XIX sirve para representar un campo de exterminio en el siglo XX? Veamos la respuesta de Giorgio Agamben. Éste ha escrito también sobre la multitud de imágenes de archivo que el Ejército Aliado registró durante la liberación de los campos. Concretamente Agamben se centra en uno de los travellings de un filme británico: el operador es capaz de soportar la visión de los millares de cadáveres desnudos amontonados en las fosas comunes, después de todo y hasta cierto punto, existen en el imaginario colectivo un número significativo de representaciones que le permitirían al cámara resistir la visión de la muerte. En cambio, en un momento dado, la cámara se detiene ante un grupo de “musulmanes”, semivivos, fantasmales. Es sólo un segundo. Pero la cámara no puede soportar su mirada. No puede contener su imagen y retorna a los cadáveres. La cámara, el supuesto “ojo documental”, no ha podido contener el horror que el campo ha introducido en el mundo: la conversión de un humano en no-humano (Agamben, 2005, p. 52).

En un principio podríamos reprochar el argumento dado por Agamben a partir de su propio texto ya que: ¿acaso el apartarse la cámara de la visión del musulmán no sería una forma de levantar acta de la imposibilidad de testimoniar? ¿No está reflexionando el operador a través de ese travelling sobre las posibilidades de existencia de su documento? ¿No sería esa laguna que el realizador ha introducido en la imagen análoga al silencio del testigo en su testimonio? Y a través de esa laguna ¿no estaría el documental remitiéndonos a nosotros como espectadores en responsables de ver con un cierto compromiso la imagen?

Pero Agamben no sólo omite la posibilidad por la cual una imagen puede generar una ausencia o una laguna, sino que también parece desconocer dos fotografías que nos pueden ayudar a pensar las posibilidades de la imaginación y la representación respecto los campos de concentración. Dos fotografías que pueden ser pensadas, hasta cierto punto, como la actualización formal que permitió a Goya relacionarse con la historia a través del arte.

La primera fotografía a la que me refiero fue tomada por un soldado aliado, un operador anónimo, que registró a través de su cámara, el 1 de mayo de 1945 en Dachau, una imagen en la que aparecen varios cadáveres amontonados en un vagón de tren. La segunda fotografía fue realizada ese mismo día, también en Dachau, por George Stevens²¹. Lo interesante es que lo que registra Stevens es el acto de fotografiar del operador anónimo, mostrándonos así el marco de la fotografía primera. La primera fotografía nos presenta lo obscuro, lo irrepresentable, aquello que no se puede mirar pero que sin embargo adquiere una figura visible. En la fotografía tomada por Stevens, por el contrario, no vemos casi nada, tan sólo podemos observar el cuerpo del fotógrafo anónimo mientras fotografía. Esta segunda imagen remite por tanto a lo ausente, a aquello que se nos sustrae a la mirada pero que sin embargo (podemos imaginar que) está allí.

Pensamos que es la presentación simultánea de ambas fotografías la que genera una apertura para una posible llegada del espectador. Esto es, tanto la foto 1 como la foto 2 necesitan la una de la otra para generar un sentido, para abrirse al lector. Nos parece importante destacar que cada una de las fotos no es autónoma para construir un significado y sólo a partir de su puesta en relación se genera un pensamiento. Se nos hace así evidente que una fotografía en sí misma no es nada, lo que nos permite activar la imaginación siempre es el montaje de dos imágenes: una presencia (que nos une a la imagen) y una ausencia (que nos separa). Es ese juego interminable entre lo que se deja ver y lo que se niega a formalizarse en cualquier tipo de visibilidad lo que a su vez configura una representación (abierta) de lo humano.

21 Aunque ya había realizado multitud de filmes anteriormente, no fue hasta después de la guerra cuando G. Stevens (1904-1975) se convirtió en un de los más reconocidos directores del Hollywood clásico. En 1959 dirigió *The Diary of Anne Frank*, la versión cinematográfica del célebre diario. Aunque seguramente sea más conocido por títulos como *Giant* (1956), *Shane* (1953) y sobre todo *A place in the sun* (1951). Recordemos un fragmento de las *Histoire(s) du cinéma* de J.L. Godard en el que se ve en color a los cadáveres del convoy de Buchenwald-Dachau filmados a finales del mes de abril de 1945 por George Stevens con su cámara de 16 mm, el plano siguiente es un fragmento de *A place in the sun* en el que se reconoce a Elizabeth Taylor, echada en traje de baño, y en cuyo regazo descansa el rostro de su enamorado, Montgomery Clift. Una voz en off nos dice durante el montaje de los dos planos: “y si George Stevens no hubiera utilizado la primera película en color en Auschwitz y Rawensbrück, sin duda la felicidad de Elizabeth Taylor no hubiese encontrado nunca un lugar bajo el sol” (Godard, 2009, p. 79-80).

Judith Butler –a partir de una reflexión sobre las fotografías de Abu Ghraib-- ha insistido en cómo las normas que asignan quién es y quién no es humano se establecen de un modo visual. Existen marcos concretos que permiten la representabilidad de lo humano y otros que no. “Lo humano” no nos viene dado de modo natural, no existe una representación objetiva y transparente de la humanidad, sino que “lo humano” es una construcción que viene dada por la circulación y negociación entre multitud de imágenes y representaciones. Hay maneras de enmarcar una imagen que posibilitan el reconocimiento de una vida como frágil y vulnerable, y por el contrario, hay otros modos de enmarcar que neutralizan nuestra capacidad de respuesta.

La clave para Butler, y su interpretación aquí es deudora de Sontag, es que para que una fotografía explicita visualmente el cuerpo dañado como precario (y humano) debe “tener una función transitiva, merced a la cual nos volvamos capaces de una respuesta ética” (Butler, 2010, p. 114). Butler piensa que esa función transitiva se lleva a cabo introduciendo una huella visual, una fractura, en la representación. Ese vacío no nos dice qué es humano, pero sin embargo sí que cuestiona la representación convencional de humanidad vigente. Es la transitividad de la imagen la que suspende (y nos da una oportunidad para la transformación de) los contextos normativos que nos dotan (o no) de humanidad, escribe Butler: “los humanos torturados no se conforman fácilmente del todo a una identidad visual, corpórea o fácilmente reconocible, sino que su occlusión y obliteración se convierten en el signo continuador de su sufrimiento y de su humanidad (Ibid, p. 136). Y es así que podemos pensar la identidad de lo humano como una herida o una ausencia que interpela –a través de su representación-- al lector.

Capítulo 2. El testimonio documental.

2.1. Primo Levi²²: entre el autor y el lector.

No acabamos de cerrar los ojos cuando sentimos de nuevo que el cerebro se nos pone en movimiento fuera del alcance de nuestra voluntad; da golpes y zumbidos, incapaz de descanso fabrica fantasmas y signos terribles, y sin pausa los agita en la niebla gris sobre la pantalla de nuestros sueños.

(Levi, 2003, p. 103).

Trato de componer mi historia,
y aunque hay partes que podrías ver,
la verdad fue escrita en las sombras,
sucede así una y otra vez.

(Vegas, 2011).

Aunque la obra literaria de Primo Levi es sin duda una de las más célebres del siglo XX, tenemos que recordar que Levi no fue un escritor por vocación o por elección propia (su oficio era el de químico) sino que tan sólo después de la experiencia de Auschwitz se le apareció la necesidad de contar su historia: “Yo volví del Lager con una carga narrativa incluso patológica. Recuerdo muy bien ciertos viajes en tren en 1945, recién regresado, cuando iba por Italia para recuperar, para reconstruir mi posición laboral: buscaba un trabajo. Y en el tren recuerdo haber contado mis cosas a los primeros que se ponían a tiro. Si usted me pregunta por qué quería contar, no se lo sé decir.

²²Primo Levi (1917-1987) judío italiano deportado a Auschwitz III (Buna Monowitz) y autor de la denominada *Trilogía de Auschwitz*: *Si esto es un hombre*, *La tregua* y *Los hundidos y los salvados*. *Si esto es un hombre* fue escrita en 1945, nada más salir del Lager; *La tregua*, casi veinte años después, en 1963, relato en el que cuenta –como un Ulises moderno– su retorno a casa en medio de la Europa de posguerra; y por último, *Los hundidos y los salvados*, escrito después de otro periodo de 20 años, en 1987. Es su libro más reflexivo y ensayístico, finalizado meses antes de su suicidio.

Probablemente era un instinto bastante justificado: quería librarme de aquello” (Levi, 1998, p. 130). Levi se convierte así en testigo, es el “triste privilegio” de su generación, haber asistido a ese acontecimiento innombrable que llamamos Auschwitz y luego narrarlo. Uno de los objetivos de la supervivencia pasa por relatar esa experiencia singular: “en este sitio se puede sobrevivir, y por ello se puede querer sobrevivir, para contarlo, para dar testimonio” (Levi, 2003, p. 64). Pero, ¿qué significa dar testimonio? ¿Qué es un testigo? ¿Quién habla en el texto del superviviente?

Cuando G. Agamben reflexiona sobre el testigo nos recuerda la etimología latina de la palabra. Éste nos dice que en latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera sería *terstis*, de cuya derivación llegamos a nuestro término actual y convencional de “testigo”: aquel que se sitúa como tercero en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, *supertes*, hace referencia al que ha vivido una experiencia concreta, “ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él” (Agamben, 2005, p. 15).

Levi, en un principio, sería un “supertes”. Su relato es un relato autobiográfico que nace de una necesidad interior de la palabra, de una necesidad verbal casi terapéutica: “Mi modo personal de convivir con la memoria ha sido este: exorcizarla, si se quiere, escribiendo. Ha sido un instinto. En cuanto volví a casa, a esta casa, sentí una necesidad intensa de contar y de escribir, que fue saludable, porque me liberó de la pesadilla. Porque era una pesadilla” (Levi, 1996, 206). Por ello, el superviviente relata su pesadilla, su historia en tanto en cuanto ha vivido la experiencia concentracionaria hasta el “fondo”. En este sentido podemos leer diferentes fragmentos de *Si esto es un hombre*:

vagones de mercancías, cerrados desde el exterior, y dentro hombres, mujeres, niños, comprimidos sin piedad, como mercancías en docenas, en un viaje hacia la nada, en un viaje hacia allá abajo, hacía el fondo. Esta vez, dentro íbamos nosotros (Levi, 2003, p. 22).

Debo testimoniar sobre las cosas que sufrí y vi. Mis libros no son libros de historia: escribiéndolos me limité rigurosamente a hechos de los que tuve experiencia directa, y excluí aquellos de los que me enteré más tarde por los libros y los periódicos. Por ejemplo, notaréis que no he dado las cifras de la matanza de Auschwitz, ni he descrito los detalles de las cámaras de gas y de los crematorios: de hecho no conocía estos datos cuando estaba en el Lager, lo supe sólo después, cuando lo supo todo el mundo (Ibid, p. 322).

Sin embargo, debido a la forma del relato, a su sobriedad, a su mesura, debido a su capacidad para distanciarse de sí mismo y objetivar la historia, Levi se nos presenta también como un “terstis”. Aquí es donde se pliegan su oficio de químico, el *Lager* y una determinada forma de entender la literatura: “el libro escrito debe ser un teléfono que funcione; y pienso que la química me ha enseñado estas dos virtudes (...) la claridad y la concisión” (Levi, 1998, p. 38). Es así cómo su escritura nos transmite la sensación de ser literal o transparente al acontecimiento. Esa transparencia estaría al servicio de la interlocución, de la posibilidad (y la necesidad) de un lector: “no debe escribirse de manera oscura, porque un escrito tiene tanto más valor y mayor esperanza de difusión y perennidad cuanto mejor se comprende y cuando menos se presta a interpretaciones equívocas (...) me causaría incomodidad o dolor que el lector no comprendiera línea por línea lo que he escrito o, mejor, lo que *le* he escrito” (Levi, 2010, p. 18). Es decir, la objetividad y la precisión en Levi obedecen a un postulado ético en el que se privilegia la recepción de la obra: “Yo no escribo para mí, o si lo hago destruyo lo que he escrito. No creo que sea justo escribir para sí mismo. Naturalmente, todo el mundo es libre de hacerlo, no se hace daño a nadie con ello: pero me parece que es desperdiciar el tiempo. Mis libros, en general, se han escrito para el público” (Levi, 1996, p. 161).

Este situarse en los márgenes entre el *terstis* y el *supertes*, entre la actividad de la experiencia y la pasividad del registro casi fotográfico, es lo que vincula Levi con esa forma de escritura que Roland Barthes pensaba como paradigmática de la modernidad literaria. Me estoy refiriendo, lo hemos mencionado brevemente en el capítulo anterior, a la “escritura intransitiva”. En este tipo de escritura “la distancia entre el que escribe y el lenguaje disminuye asintóticamente” (Barthes, 2009, p. 35). Esto es, el escritor no se sirve de un lenguaje, sino que ahora el lenguaje es el origen para él, produciéndose por tanto una definición lingüística de la persona en el orden del discurso. Así pues, la forma literaria no es una expresión privilegiada de un interior que existiría fuera del lenguaje, sino que es aquel lugar en el cual dicho interior se construye, se moldea: “escribir, hoy en día, es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura” (Barthes, 2009, p. 35). En los textos de la subjetividad romántica asistíamos a una escritura activa, debido a que en ellas el agente no es interior sino anterior al proceso de escritura, se escribía por una persona (el yo romántico) que antecedió al objeto textual. Por el contrario, la “escritura intransitiva” no es ni objetiva, ni subjetiva, sino que se encuentra en un régimen híbrido que produce un texto ambiguo, impersonal. En consecuencia, está más allá del binomio actividad-pasividad y por ello Barthes piensa que la escritura intransitiva es propia del “escribir medio” de la

modernidad ya que en contraste con los textos románticos “el sujeto se constituye como inmediatamente contemporáneo de la escritura (...) un caso ejemplar es el del narrador proustiano, que tan sólo existe en cuanto está escribiendo” (Ibid, p. 36).

Es esa indistinción entre la primera y la tercera persona, esa forma neutra de enunciación, la que constituye ese decir medio de la “escritura intransitiva.” Podemos pensarlo con las palabras de G. Deleuze: “Las dos primeras personas no sirven de condición para la enunciación literaria; la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo (lo “neutro” de Blanchot)” (Deleuze, 1996, p. 13). Esto no implica que el espacio del escritor sea la escritura en sí misma, ni que nos encontremos con un manierismo autorreferencial del autor, más bien se trata de un extrañamiento de la mismidad en el texto, como escribe Blanchot: “que un Yo, fuera de mí, no sólo tome conciencia de la desgracia como si estuviese en mi lugar, sino que la tome a su cargo reconociendo en ella una injusticia cometida contra todos, es decir, que encuentre en ella el punto de una *reivindicación común*” (Blanchot, 2008, p. 171).

No estamos aquí tampoco, como podría insinuar la denominada “intransitividad” de la escritura, ante una nueva estética o nueva forma de entender el arte por el arte, sino que se trata de una manera de entender la literatura mucho más radical: “como el único espacio posible del que escribe” (Barthes, 2009, p. 36). Y esto es precisamente lo que se pone de manifiesto en los textos de los supervivientes. Si la subjetividad había sido negada en el *Lager*, y no sólo negada, más bien infinitamente destruida, ahora el testigo sólo puede (re)construir su subjetividad a partir de cierta escritura. Adorno ha expresado mejor que nadie la importancia de la apuesta: “Según los relatos de algunos testigos, se torturaba sin placer, se asesinaba sin placer, y acaso por tal motivo más allá de toda medida. Sin embargo, la conciencia que quiera resistir lo indecible se verá una y otra vez abocada a intentar explicar este hecho, si no desea caer subjetivamente en la demencia que objetivamente domina” (Adorno, 2004, p.108).

El escritor-superviviente no parte de un yo ya constituido, sino que la experiencia del campo era precisamente la liquidación de ese yo, su conversión en un objeto, en una nada. Ya sólo queda un cuerpo que pone en duda su humanidad y que nos interpela. Es ese vacío interior, esa ausencia de sujeto previo, la que nos permite acercar el testimonio a la escritura intransitiva barthesiana. En efecto, existe un fragmento de Levi en el que se pone de manifiesto la constitución textual de esa subjetividad de la que venimos hablando: “el dolor del recuerdo, la vieja y feroz desazón de sentirme hombre, que me asalta como un perro en el instante en el que la conciencia emerge

de la oscuridad. Entonces cojo el lápiz y el cuaderno y escribo aquello que no sabría decirle a nadie” (Levi, 2003, p. 243). Este texto es el origen de *Si esto es un hombre*, este fragmento fue escrito en Auschwitz: “tan fuerte sentíamos la necesidad de relatar, que había comenzado a redactar el libro allí, en ese laboratorio alemán lleno de hielo, de guerra y de miradas indiscretas” (Ibid, p. 300), “allí” donde la existencia de la humanidad exclusivamente pasaba por el privilegio de la escritura²³.

Lo que ponemos en primer plano con este fragmento de la obra de Levi es el carácter performativo de la escritura testimonial. Escribir ya no designa ahora una operación de registro o representación, sino que la enunciación no tiene más contenido que el acto por el cual ella misma se profiere. El testigo, al igual que el autor moderno, nace de modo simultáneo a su texto, se (des)dibuja interminablemente a través de su escritura: “el libro —escribe Levi sobre *Si esto es un hombre*-- se ha interpuesto, como una memoria artificial, pero también como una barrera defensiva, entre mi tan normal presente y mi feroz pasado de Auschwitz (...) a mi experiencia breve y trágica de deportado se ha superpuesto esa otra mucho más larga y compleja de escritor-testigo” (Levi, 2003, p. 345). Sólo así podemos entender la identidad narrativa del superviviente como contingente, inacabada, como: “aquel lejano yo que había vivido la aventura de Auschwitz y la había narrado” (Ibid, p. 301).

Es a partir de este carácter performativo del texto a partir del cual Barthes sentenciará su célebre (y tan mal entendida) “muerte del autor”. Para Barthes, el autor es una figura moderna producido por la sociedad de su época, época en la que se incide en el prestigio del individuo. De ahí, que convencionalmente se interprete la obra en función de quién la haya producido, como si la ficción fuese la reproducción transparente de la voz de una sola y misma persona: el autor. Pero Barthes piensa que este marco interpretativo no es útil para leer cierta tendencia literaria de la modernidad, a saber: aquella que se inicia con Mallarmé, se desarrolla en Valéry y Proust y continúa en el movimiento surrealista. Todas estas escrituras funcionan como el lugar en el que se pierde toda voz, toda identidad, en todas ellas es el lenguaje el que habla y no el autor, perfilándose así la impersonalidad del texto, suprimiendo al autor en beneficio de la escritura: “El alejamiento del

23 Aunque en una circunstancia histórica completamente diferentes, los escritos de Judith Butler sobre los poemas elaborados por los presos de Guantánamo ponen de relieve también la capacidad de la representación para generar una interlocución y por tanto una subjetividad a través del texto: “Nadie puede aguantar, y sin embargo estas palabras llegan como símbolos de un aguante abismal (...) Así pues, ¿qué nos cuentan estos poemas acerca de la vulnerabilidad y la capacidad de supervivencia? Sin duda, interrogan los tipos de expresión posibles en los límites del dolor, la humillación, la añoranza y la rabia (...) Y si lo que le ocurre a un cuerpo no puede sobrevivir, las palabras si pueden sobrevivir para contarlo. Es también una poesía como prueba y como súplica, una poesía en la que cada palabra está destinada al otro” (Butler, 2010, pp. 90-91).

Autor (...) transforma de cabo a rabo el texto moderno (...) el texto, a partir de entonces, se produce y se lee de tal manera que el autor se ausente de él a todos los niveles” (Barthes, 2009 a, p. 79).

Si somos coherentes con la propuesta barthesiana, después del entierro del autor, ya no podemos entender que la obra literaria esté constituida por un único significado que vendría dado por el desciframiento de la intención del Autor-Dios, sino como un espacio que funciona como un palimpsesto configurado por múltiples escrituras y voces y por ello, ante la escritura moderna, ya no podemos responder a la pregunta de ¿quién está hablando en el texto? (Volveremos luego sobre esta problemática).

Con todo, la muerte del autor no implica la inexistencia de un sentido o una hermenéutica de la escritura, sino que conlleva también reivindicar el lugar del lector como partícipe en la construcción (responsable) del significado del texto: “el lector –escribe Barthes-- es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino” (2009 a, p. 82). Recordemos ahora cómo en la obra de Levi se nos aparece incontables veces la interlocución propia en el que se produce un extrañamiento (o autosospecha) del autor que implica una interpelación al lector. Pensemos en el título de su primera obra: *Si esto es un hombre*, o pensemos en la huellas textuales que funcionan de modo recurrente en su escritura reivindicando la necesidad de una legibilidad: “la necesidad de hablar a “los demás”, de hacer que “los demás” supiesen, había asumido entre nosotros, antes de la liberación y después de ella, el carácter de un impulso inmediato y violento, hasta el punto que rivalizaba con nuestras demás necesidades elementales” (Levi, 2003, p. 10). En suma, la identidad del autor está siempre incompleta, es relacional, o sólo es posible cuando ésta se hace inteligible por otro. Entenderse a uno mismo es ya convocar a un lector: “La mitad de *Si esto es un hombre* está dedicada a explicarme a mí mismo, y por lo tanto de explicar al lector, el porqué de esa aparente anomalía que son los Lager alemanes” (Levi, 1998, p. 155).

Iglesias Santos ha analizado esta estructura interpelativa en Levi, poniendo de relieve cómo la misma tiene una función concreta, el establecimiento de la verdad: “Desde el comienzo del relato apela directamente al lector, puesto que el lector debe conocer la verdad, lo que se asume como un imperativo moral” (Iglesias Santos, 2004, p. 172). Y es que toda la historia del III Reich puede ser interpretada como una relato contra la verdad, una falsificación de la realidad, una manipulación orwelliana de la memoria. Al mismo tiempo, Levi es consciente de que la verdad pertenece al victorioso en el campo de batalla: “el vencedor es dueño también de la verdad, puede manipularla

como quiere, ya se justificarían las fosas comunes de alguna manera. Se harían desaparecer o se atribuirían a los soviéticos” (Levi, 2002, p. 12). Quizás, podríamos destacar como metáfora de ese total desajuste entre representación y realidad al Hitler que nos muestra Oliver Hirschbiegel en *Der Untergang* (2004), que mueve divisiones fantasmas ya en los últimos días de la guerra y que sueña con cambiar el rumbo ya definitivo de la misma. Por ello, como nos dice Levi: “Su derrumbamiento no sólo fue la salvación del género humano sino también una demostración del precio que se paga cuando se manipula la verdad” (Levi, 2002, p. 36).

Frente a esa manipulación de la historia, frente al relato del nacionalsocialismo, Primo Levi va a decir la verdad. Y en este decir la verdad –cómo veremos ahora-- el testigo se va acercar a un figura de la antigua Grecia que ha sido teorizada por M. Foucault (2004), concretamente nos estamos refiriendo a la *parresía*. Pensamos que en la analogía entre el testigo y el *parresiastés* (aquel que utiliza la *parresía*) nos puede resultar eficaz para pensar las tensas relaciones entre el testimonio y la verdad.

La palabra *parresía* está presente en todo el mundo literario griego de la Antigüedad, apareciendo por primera vez en la obra de Eurípides. Normalmente, el término *parresía* ha sido traducida al castellano por “franqueza”. Aquel que utiliza la *parresía* es el que habla con franqueza, el que dice lo que él piensa que es la verdad y por pensarlo es verdadero, produciéndose aquí una igualdad entre la creencia y la verdad, escribe Foucault: “El *parresiastés* no sólo es sincero y dice lo que es su opinión, sino que su opinión es también la verdad” (Foucault, 2004, p.39). Por consiguiente, en la práctica de la *parresía* se da una relación entre el hablante y lo que se dice, en el *parresiastés* el hablante es al mismo tiempo el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, y aquí ya hay un primer vínculo con el superviviente, como escribe Primo Levi, aquellos que han sido dañados: “Hablan porque, con distintos niveles de conciencia, reconocen en su prisión, aunque ya lejana, el centro de su vida, el acontecimiento que para bien y para mal ha marcado su existencia entera. Hablan porque saben que han sido testigos de un acontecer de dimensiones planetarias y seculares” (Levi, 2002, p. 196). En el caso del superviviente es el pliegue entre la palabra y el daño el que produce la verdad. Luego para los testigos, igual que para los griegos, la equivalencia entre la verdad y la creencia tiene lugar en una actividad verbal²⁴.

24 Nos parece interesante destacar que Foucault contrapone aquí el marco metodológico cartesiano y el propio de los griegos ya que para: “Descartes, la coincidencia entre creencia y verdad es lograda en una cierta experiencia (mental) probatoria. Para los griegos, sin embargo, la coincidencia entre creencia y verdad no tiene lugar en una experiencia (mental), sino en una actividad verbal, a saber: la *parresía*” (Foucault, 2004, p. 40).

Pero no cualquiera puede ser un *parresíastés*. No todo el que dice la verdad ejerce la parresía, no toda igualdad entre verdad y creencia es válida, ni todo superviviente tiene porque decir este tipo de verdad. Para esta forma peculiar de habla se requieren determinadas condiciones o requisitos. El primero de ellos, nos dice Foucault, es el de asumir un coste por decir la verdad. Todo decir verdadero se expone a un riesgo: “Si hay una forma de “prueba” de la sinceridad del *parresíastés*, ésa es su valor. El hecho de que un hablante diga algo peligroso –diferente de lo que cree la mayoría-- es una fuerte indicación de que es un *parresíastés*” (Foucault, 2004, p. 41).

Para continuar nuestra analogía entre el testigo y la práctica de la *parresía*, debemos decir, en un principio, que la relación entre la memoria y el peligro de su ejercicio es problemática. El propio Levi ha insistido en cómo la mayor parte de las veces la memoria “es un instrumento maravilloso, pero falaz” (Levi, 2002, p. 24). En muchas ocasiones, especialmente cuando se establece una narración estereotipada de la experiencia, nos encontramos con un relato adornado que se instala en “el lugar del recuerdo crudo y se alimenta a sus expensas” (Ibid, p. 25). De esta forma rechazamos la “insoportable verdad” y nos fabricamos una memoria consoladora, abriendo un abismo “entre las cosas tal y como eran “allí” y las cosas tal y como se las representa la imaginación corriente, alimentada por los libros, las películas y los mitos correspondientes” (Ibid, p. 207). Sin embargo, hay otro tipo de recuerdo que precisamente no nos reconcilia con el mundo sino que persevera en la verdad sin ningún tipo de conciliación, es decir, persevera en el dolor. Emergiendo aquí la problemática relación entre determinadas memorias y la vida. Parecería que decir un daño cuestiona nuestra vida ordinaria, nuestra cotidianidad, suspendiendo nuestra reintegración en un vida vivible y abocándonos al suicidio: “Creo que precisamente a este volverse atrás para mirar “las aguas peligrosas” se hayan debido –escribe Levi-- los muchos casos de suicidio posteriores a la liberación” (Ibid, p. 97).

En cualquier caso, esta incompatibilidad con la vida es la que hace posible la verdad y la justicia, como escribe Levinas con motivo del juicio de un antiguo nazi en 1954: “Es justo, sin embargo, que entre los ruidos alegres y el ajetreo de las calles, entre los murmullos de la brisa nocturna o de los intercambios amorosos, los hombres de 1954 hayan vuelto a escuchar los gritos indiscretos de los torturados. Un niño polaco grita: “¡Mamá!” Ciertamente, el olvido es la ley, la felicidad y la condición de la vida. Pero en esto la vida se equivoca” (Levinas, 2004, p. 215).

Es sin duda este tipo de memoria la que nos permite pensar la relación entre la anamnesis y el peligro de decir la verdad. Aquí es donde aparece el íntimo vínculo entre la memoria y la

parresía en la medida en que ambas se despliegan en los márgenes de la vida y la muerte: “Cuando se acepta el juego parresiástico –escribe Foucault– en el cual se expone la propia vida, se está adoptando una relación específica con uno mismo: se corre el riesgo de morir por decir la verdad en lugar de descansar en la seguridad de una vida en la que la verdad permanece silenciada” (2004, p. 42).

La segunda característica de la práctica de la *parresía* es que siempre es una forma de crítica, bien sea hacia otro, o bien sea hacia uno mismo. La clave en esa crítica es que el hablante o aquel que confiesa esté siempre en una situación de inferioridad con respecto al interlocutor: “El parresiastés es siempre menos poderoso que aquel con quien habla. La *parresía* viene de “abajo”, como si dijéramos y está dirigida hacia “arriba”” (Foucault, 2004, p. 44). Por tanto, cuando un padre o una madre critican a su hijo no están utilizando la *parresía*. En cambio, cuando un súbdito critica a un tirano, cuando un ciudadano critica a la mayoría o cuando un discípulo contradice a su maestro, si que nos encontramos situaciones en las que los hablantes ejercen como *parresiastés*.

Nos parece evidente que Levi cumple también esta condición del decir la verdad parresiástico. Él siempre habla desde abajo, desde el espacio del humano convertido en no-humano. Su lugar es el de la subalternidad, el de la otredad: “fui definido como “otro”, condenado así a la condición del extraño, incluso, del enemigo” (Levi, 2010, p. 75). Pero al mismo tiempo la posición de Levi es la de la interpelación y la crítica. Interpelación sobre todo a los verdugos pero también a los espectadores indiferentes, crítica de aquellos que por su pasividad perseveraron en la posibilidad del genocidio y acusación también a aquellos que guardaron silencio en Alemania después de la catástrofe. En este contexto, debemos recordar las palabras escritas por Levi cuando conoció la edición de su obra en lengua alemana: “Recordemos que desde Auschwitz habían pasado sólo quince años: los alemanes que me leerían serían “ellos”, no sus herederos. De dominadores o espectadores indiferentes, iban a convertirse en lectores: iba a obligarles, a sujetarlos ante un espejo” (Levi, 2002, p. 222).

En tercer lugar, Foucault nos dice que una característica fundamental de la *parresía* es que en su ejercicio, decir la verdad, se considera un deber. El hablante dice la verdad a aquel que no puede aceptarla y lo hace sin sentirse obligado por nadie, sin ningún tipo de coacción, sintiendo que es su deber hacerlo y es así cómo “la *parresía* está conectada con la libertad y el deber” (Foucault, 2004, p. 46). Inevitablemente, el eco de las páginas foucaultianas sobre la antigua Grecia vuelve a resonar en las palabras de Levi, quien siente el testimonio “como un deber y a la vez como un

riesgo: el riesgo de resultar anacrónicos, de no ser escuchados” (Levi, 2002, p. 264). Pese al riesgo, el superviviente no se pudo permitir el lujo de apartar la mirada o suspender el pensamiento ante el horror: “No es fácil ni agradable sondear este abismo de maldad y, sin embargo, yo creo que debe hacerse, porque lo que ha sido posible perpetrar ayer puede ser posible que se intente mañana y puede afectarnos a nosotros mismos y nuestro hijos. Se tiene la tentación de volver la cabeza y apartar el pensamiento: es una tentación que debemos resistir” (Ibid, p. 67).

Encontramos aquí en Levi una ética de la mirada que conecta con su estilo literal y transparente del que ya hemos hablado, con su necesidad de describir objetiva y rigurosamente el horror. Consecuentemente, Levi huye de toda estilización o decoración que conllevaría subsumir en la convención toda “genuina memoria”: “quien por determinación o por temperamento, se mantiene lejos de la retórica, con frecuencia habla de manera distinta” (Ibid, p. 91). Ahora bien, esta ausencia de retórica vuelve a entroncar a Levi con el habla propio de la *parresía*. Como nos recuerda Foucault, en la tradición socrático-platónica, la *parresía* y la retórica se encuentran en fuerte oposición. El discurso largo y continuo es un recurso retórico o sofístico, mientras que el diálogo a través de preguntas y respuestas es propio de la *parresía*. Séneca, a su vez, continuará esa tradición filosófica de oposición entre retórica y verdad, diciéndonos que las conversaciones íntimas son el mejor marco para decir la verdad en la medida que en éstas podemos prescindir de los recursos retóricos u ornamentales.

En todo caso, lo que nos parece interesante —y pertinente para la lectura de la obra de Levi— es que Foucault encuentra algunas huellas en las que la se incorpora la *parresía* al campo de la retórica. Por ejemplo en la obra de Quintiliano. Éste, en su *Institutio Oratoria*, escrito a comienzos del Imperio, nos habla de un tipo de exclamación natural que no es “simulada o diseñada artificialmente.” Esta exclamación es llamada por Quintiliano “libertad de palabra”, haciendo hincapié en que dicha expresión proviene de la tradición griega de la *parresía*. Después de todo, se presenta así la *parresía* —concluye Foucault— como “un tipo de “figura” entre las figuras retóricas, pero con esta característica: que es una figura privada de toda figura, pues es completamente natural. La *parresía* es el grado cero de esas figuras retóricas que intensifican las emociones del auditorio” (Foucault, 2004, p. 48). La *parresía* es así una estética que conlleva una ética, la de decir la verdad, volvamos a Primo Levi: “los problemas de estilo me parecían ridículos (...) me parecía tener este libro entero en la mente, sólo tenía que dejarlo salir y que descendiera al papel” (Levi, 2003, p. 345).

Ese decir la verdad a través de la *parresía* conlleva una determinada relación, una coherencia, entre el hablante y el contenido de su enunciado. Esto es, la verdad de la *parresía* no está tanto en el contenido del discurso como en su puesta en práctica. En otras palabras, la *parresía* es también una práctica por la cual uno da cuenta de sí mismo, decir la verdad es una forma de construir una subjetividad a partir del texto o del verbo. Foucault insiste en cómo ese decir la verdad está conectado con un determinado “arte de la vida” (Foucault, 2004, p. 51). Y esta filosofía práctica de la verdad está en el núcleo del testimonio de Levi: “No sabría decir por qué motivo, pero tengo la impresión, si la expresión no le parece cínica, que esta aventura me enriqueció, esto es, me proporcionó un número ingente de experiencias, de las que he vertido una parte importante en mis libros; pero tengo la impresión de que no es todo, que todavía vale la pena seguir pensando, reflexionando sobre ello, estudiar qué elementos de esta experiencia se repiten en el mundo de hoy a nuestro alrededor, qué elementos pienso que no podrán repetirse, qué elementos están ya repitiéndose, es una cuestión que me he planteado” (Levi, 1999, p. 34).

Aparece aquí, a través de la *parresía*, un pliegue entre la micro y la macropolítica, entre el espacio de lo privado y lo público. En la antigua Grecia la *parresía* era uno de los pilares de la democracia, un requisito para el habla pública, una actitud ética y personal del buen ciudadano posibilitado por instituciones políticas y por ello como nos recuerda Foucault: “el ágora es el lugar en el que aparece la *parresía*” (2004, p. 49). Esta continuidad entre lo personal y lo político tampoco es ajena al superviviente de los campos: “En primer lugar, como ya he dicho –para ser del todo honesto--, escribir ha sido un acto liberador. Tenía estas cosas dentro de mí y debía sacarlas. Pero, al mismo tiempo, también se ha tratado de un acto totalmente político” (Levi, 1999, p. 185). En el fondo, parece que la elaboración de la memoria colectiva no sólo está ligada a los problemas específicos de la posibilidad de decir el dolor del superviviente, sino que se nos aparece como fundamental un espacio público que este dispuesto a escuchar, que sea receptivo, responsable para con los dañados. Luego todo acto memorístico es un constructo que nace de una realidad social en el ahora de nuestro tiempo. Como tal artefacto, la memoria colectiva implica una selección y una interpretación del pasado, por el cual se visibilizan unas realidades y se invisibilizan otras, apareciéndonos pues todo ejercicio de recuerdo como una operación política que siempre va a llevar implícita una ideología, un discurso; una visión del mundo que va a implicar su ser problemática, contingente y conflictiva.

Levi suele recordar que hay dos tipos de testigos: los que hablan y los que callan: “He observado dos fenómenos distintos, o mejor, opuestos, quienes tienen el afán de contar y quienes se

han negado siempre a contar” (Levi, 1999, p. 46). Él siempre se incluye en la primera categoría: “En el extremo de contar creo que estoy yo, no he dejado de contar nunca” (Ibid). De hecho, como ya hemos dicho, redacta y publica su primer libro inmediatamente después de su experiencia en Auschwitz. Sin embargo, no fue escuchado, la recepción de Levi no se produce hasta los años sesenta o setenta en Europa (en España, la primeras traducciones datan de finales de los ochenta). Nadie quiso detener su mirada en las terribles noticias de los campos que Levi traía y esto era algo que todos los prisioneros ya habían intuido: “Es curioso que esa idea (“aunque lo contásemos, no nos creerían”) aflorará, en forma de sueño nocturno, de la desesperación de los prisioneros. Casi todos los liberados, de viva voz o en sus memorias escritas, recuerdan un sueño recurrente que los acosaba durante las noches de prisión y que, aunque variara en los detalles, era en esencial el mismo: haber vuelto a casa, estar contando con apasionamiento y alivio los sufrimientos pasados a una persona querida, y nos ser creídos, ni siquiera escuchados” (Levi, 2002, p.10).

Pese a todo, Levi asume el coste de fracturar la expectativa de su oyente,²⁵ de generar su propio contexto de recepción, está dispuesto a asumir el riesgo de la ilegibilidad o la soledad de la recepción que se deriva de decir lo inimaginable. O mejor dicho, Levi piensa que la responsabilidad de la inteligibilidad recae en el autor: “Corresponde al escritor hacerse entender por parte de quien desea comprenderlo: es su oficio, escribir es un servicio público, y el lector voluntarioso no debe sentirse defraudado” (Levi, 2010, p. 18). Es decir, el escritor nunca está sólo: “puesto que todos nosotros, los vivos, no estamos solos, no debemos escribir como si lo estuviésemos” (Ibid). En Levi, siempre hay una apertura en el texto que permite la llegada del otro, del lector, escribe Derrida: “Y si tuviéramos tiempo podríamos demostrar con precisión, en los textos, cómo se produce esa suerte de apertura de un lugar dejado vacante para quien ha de venir, para el adviniente (...) hace falta que todavía pueda llegar alguien, debe de haber alguien que viene” (Derrida, 2009, p. 47). Completar esa huella, habitar responsablemente ese vacío que se produce en cada texto es la tarea del lector, es lo que permite que se elabore la memoria colectiva. En síntesis, llegar o no tarde a nuestra cita con el otro es nuestra responsabilidad.

Ahora bien, ¿por qué no se le escuchó? ¿Cuáles eran las noticias que Levi traía del campo? Que la aniquilación de lo que hay de humano en cualquier cuerpo es posible, que la presencia singular de cada cual puede ser borrada, escribe Levi sobre su llegada al *Lager*: “Ya estamos

25 Como nos recuerda Thiebaud: “Ni una Francia que construía el mito de su heroica resistencia, ni una Alemania que se apresuraba a solicitar el pasaporte de su normalización, podían mirar a la cara a quienes le habían visto el rostro al horror. Y estos callaban el relato de lo que se hacía especialmente incomprensible y que no quería ser oído” (Thiebaud, 2006, p.150). Para un análisis sociológico de la recepción del holocausto consultar Baer (2006, p. 45-89)

transformados en los fantasmas que habíamos vislumbrado anoche. Entonces por primera vez nos damos cuenta de que nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa, la destrucción de un hombre” (2002, p. 39). Blanchot encuentra un idéntico significado (descubre que lo peor había sucedido) leyendo *La especie humana* (2001), la novela de Robert Antelme: “Mediante esa lectura, empezamos a comprender que el hombre es lo indestructible y que sin embargo puede ser destruido” (Blanchot, 2008, p.167).

Esa catastrófica huella de la violencia es un signo que no por casualidad también encontramos en la obra de Levi. Para el autor de *Si esto es un hombre* las posibilidades inhumanas de lo humano son interminables y la destrucción –y la resistencia no lo olvidemos-- de lo humano también puede ser infinita: “Nos quitarán hasta el nombre: y si queremos conservarlo deberemos encontrar en nosotros la fuerza de obrar de tal manera que, detrás del nombre, algo nuestro, algo de lo que hemos sido, permanezca” (Levi, 2003, p. 39). Esa resistencia inconmesurable, “ese algo” inaprensible que permanece y que no sabemos nombrar o representar más allá de la ausencia, es, según Blanchot, lo que interpela a nuestra responsabilidad: “Que el hombre pueda ser destruido, esto sin duda no resulta tranquilizador; pero que, a pesar de todo esto y a causa de esto, en ese mismo movimiento, el hombre siga siendo lo indestructible, he aquí algo verdaderamente abrumador, porque ya no tenemos ninguna oportunidad de vernos nunca desembarazados de nosotros mismos, ni de nuestra responsabilidad” (Blanchot, 2008, p. 167).

Después del diagnóstico de Antelme y Levi, encontramos ahora el sentido antropológico de Auschwitz: negar la humanidad de la víctima. Proceso por el cual el humano es convertido en no-humano, esto es, en objeto, cosa o número, completamente deshumanizado; Levi vuelve a registrar este proceso de forma documental cuando describe a un deportado: “Es Null Achtehn. No, se llama de otra manera, Cero Diez y Ocho, las últimas tres cifras de su número de registro (...) Creo que él mismo habrá olvidado su nombre, la verdad es que se comporta como si así fuera. Cuando habla, cuando mira, da la impresión de estar interiormente vacío, de no ser más que un envoltorio, como esos despojos de insectos que se encuentran en la orilla de los pantanos, pegados por un hilo a un guijarro, mientras el viento los sacude” (Levi, 2003, p. 68).

Podemos entender así cómo antes de la muerte biológica debía de llevarse a cabo la muerte social, el objetivo del *Lager* para Levi era “anularnos primero como hombres para después matarnos lentamente” (Ibid, p. 82). Es aquí donde la biopolítica impone una cesura entre el denominado “pueblo” y la población a deportar. Todo el proyecto nazi residía en la construcción de

un *Volk* como una presencia idéntica a sí misma, homogénea, sin restos ni indeterminaciones; como nos recuerda G. Agamben se establece así un hiato por el cual “el no-ario se transmuta en judío, el judío en deportado, el deportado en internado, hasta que en el campo, las cesuras biopolíticas alcanzan su límite último. Este límite es el musulmán” (Agamben, 2004, p. 88). Y el musulmán es el *Homo sacer*,²⁶ un cuerpo sin derechos, una “nuda vida”, aquel al que cualquiera puede dar muerte impunemente, aquel que nos permite pensar lo impensable: “Antes incluso de ser *campo* de la muerte, Auschwitz es el lugar de un experimento todavía impensado, en el que, más allá de la vida y la muerte, el judío se transforma en musulmán y el hombre en no-hombre” (Agamben, 2004, p. 54).

En todo este “experimento” la deshumanización es la norma, la excepción se convierte en cotidianidad: asignación de la estrella amarilla que convertía al cuerpo en un fetiche, viajes en vagones de ganado, rapado del cabello, el número del campo que sustituye al nombre por un código, imposición de la desnudez, recuentos infinitos e interminables, trabajos forzados, frío, condiciones insalubres, ausencia de comida, violencia arbitraria, etc. Esta violencia, nos dice Levi, puede parecernos, a primera vista y desde el sentido común, inútil, irracional, como un fin en sí misma, sin ningún porqué. No obstante, el testigo intuye que toda esa “violencia inútil” era el elemento central y disciplinador del campo. Todas esas prácticas cumplían una racionalidad, tenían una utilidad: implicaban el progresivo borrado de los rasgos humanos del prisionero, suspendían las normas de reconocimiento que hacen una vida vivible, negaban su humanidad: “antes de morir, la víctima debe ser degradada, para que el matador sienta menos el peso de la culpa. Es una explicación que no está desprovista de lógica, pero que clama al cielo: es la única utilidad de la violencia inútil” (Levi, 2002, p. 165).

Eso que Levi llama “violencia inútil” y Agamben “biopolítica” es lo que posibilita la producción del musulmán. En realidad, el musulmán es una construcción del *Lager* que pone en jaque las fronteras convencionales entre la vida y la muerte: “Se duda en llamarlos vivos: se duda en llamar muerte a su muerte, ante la que no temen porque están demasiado cansados para comprenderla” (Levi, 2003, p. 155). Los musulmanes son la figura paradigmática del campo en tanto en cuanto sus cuerpos funcionan como imágenes de la ausencia de humanidad: “Son los que pueblan mi memoria con su presencia sin rostro, y si pudiese encerrar a todo el mal de nuestro tiempo en una imagen, escogería esta imagen que me resulta familiar: un hombre demacrado, con la cabeza inclinada y las espaldas encorvadas, en cuya cara y en cuyos ojos no se puede leer ni huella

26 El *Homo sacer* es “una oscura figura del derecho romano arcaico, en que la vida humana se incluye en el orden jurídico únicamente bajo la forma de su exclusión (es decir de la posibilidad absoluta de que cualquiera lo mate)” (Agamben, 2006, p. 18).

de pensamiento” (Levi, 2002, p. 155).

Solitario, apagado, ininteligible y opaco es el cuerpo del musulmán el que mejor representa la banalización de la muerte operada por la ideología del nacionalsocialista en los campos. Es, quizás, esa construcción sistemática y metódica de una no-humanidad la que constituye –según Agamben-- la singularidad de Auschwitz: “En Auschwitz no se moría, se producían cadáveres. Cadáveres sin muerte, no-hombres cuyo fallecimiento es envilecido como producción en serie. Según una interpretación posible y muy difundida, es justamente esta degradación de la muerte lo que constituye el ultraje específico de Auschwitz, el nombre propio de su horror” (Agamben, 2004, p. 74).

Frente al acto de negación de humanidad de los SS, el gesto ético y político de Levi consistirá en perdurar en su humanidad: “precisamente porque el Lager es una gran máquina para convertirnos en animales, nosotros no debemos convertirnos en animales” (Levi, 2003, p. 64). Pero en la obra de Levi se va a poner de relieve cómo esas prácticas que permiten el reconocimiento de uno mismo como humano siempre van a estar necesitadas del otro, es la mirada del otro la que puede hacer inteligible nuestra humanidad y posibilitar así una vida vivible: “Parte de nuestra existencia reside en las almas de quien se nos aproxima: he aquí por qué es no humana la experiencia de quien ha vivido días en que el hombre ha sido una cosa para el hombre” (Ibid, p. 295). De ahí, la necesidad de las relaciones o los pequeños gestos de fraternidad en el campo. Sólo a partir de estos uno podía seguir recordando que era un ser humano. Un ejemplo lo pone Levi a partir de su relación con Lorenzo, una relación que fue “al mismo tiempo larga y breve, sencilla y enigmática” (Ibid, p. 205). Lorenzo era un obrero civil italiano que llevó a Levi todos los días durante seis meses un pedazo de pan y las sobras de su rancho, por todo ello, no pidió ni aceptó ningún tipo de recompensa o intercambio económico (como era habitual en el *Lager*). Eran actos como éste por los que Levi se seguía pensando a sí mismo como humano: “Diré que creo que es a Lorenzo a quien debo el estar hoy vivo; y no tanto por su ayuda material como por haberme recordado con su presencia (...) que todavía había un mundo justo fuera del nuestro (...) Gracias a Lorenzo no me olvidé yo mismo de que era un hombre” (Ibid, p. 209).

Sin embargo, Levi no sólo va a reivindicar su humanidad sino que sobre todo va a reivindicar la humanidad de los que no han vuelto. En Levi se nos aparece una ética basada en el reconocimiento del otro como humano; ellos, los musulmanes, los asesinados, “los hundidos” son reconocidos como nuestros semejantes. Ese gesto de reconocimiento del otro como humano es lo

que le lleva a Agamben a sentenciar que Levi es el cartógrafo de una nueva era ética, más allá de la dignidad y la decencia, por la cual sigue “habiendo todavía vida en la degradación más extrema: éste es el mensaje atroz que los supervivientes llevan a la tierra de los hombres desde el *campo*” (Agamben, 2004, p. 71). En este sentido, Levi relata la historia de los que no tienen historia, da voz a los que ya tienen voz, habla por los musulmanes y por los gaseados:

Al cabo de los años se puede afirmar hoy que la historia de los Lager ha sido escrita casi exclusivamente por quienes, como yo, no han llegado hasta el fondo. Quien lo ha hecho no ha vuelto, o su capacidad de observación estuvo paralizada por el sufrimiento y la incompreensión (Levi, 2002, p. 18).

Los que tuvimos suerte hemos intentado, con mayor o menor sabiduría, contar no solamente nuestro destino sino también el de los demás, precisamente el de los “hundidos” (...) Semanas y meses antes de extinguirse habían perdido ya el poder de observar, de recordar, de reflexionar y de expresarse. Nosotros hablamos por ellos (Levi, 2002, p.109).

Podríamos volver entonces a la pregunta que nos hacíamos anteriormente con Barthes: ¿Quién habla en el texto del superviviente? Es evidente que no nos encontramos con un sujeto homogéneo o coherente. Más bien, no hay un sujeto del testimonio sino que éste ha sido aniquilado. El sujeto del testimonio se nos aparece por tanto fracturado, existe un desgarramiento entre el que escribe y el otro, el que no ha vuelto, el que ha sido asesinado.

No obstante, ¿ese hiato entre el superviviente y el “hundido” es insuperable, insalvable? Ni mucho menos, ya que toda palabra testimoniada por el superviviente combate contra esa fisura. De hecho, el título de la última obra de Levi establece una relación entre ambos: *Los hundidos y los salvados*. Pese a todo, esta posible comunidad es frágil y vulnerable, apareciéndose aquí una ambivalencia o un doble significado del texto: por un lado, podríamos pensar lo escrito como la constatación de la imposibilidad de una comunidad entre *los hundidos y los salvados*, la “y” establecería una cesura radical, una herida inconmensurable entre unos y otros. Pero por otro, el montaje en un mismo plano de los muertos y los supervivientes remite a un vínculo común, a su común humanidad. Asimismo, podemos recordar cómo para Gilles Deleuze la conjunción Y expresa gráficamente todas las potencialidades de un devenir relacional: “la Y no es ni siquiera una conjunción o una relación particular, sino que entraña todas las relaciones, donde hay Y, hay relación, no únicamente porque la Y desequilibra todas las relaciones, sino porque desequilibra el ser, el verbo” (Deleuze, 2006, p. 72). Para Deleuze ha sido Godard el que mejor ha entendido la

fuerza de esta Y. Deleuze piensa que Godard no es un dialéctico, sino que está más allá del uno y del dos; así, en su obra “La Y no es uno ni otro, está siempre entre los dos, es la frontera, porque siempre hay una frontera, una línea de fuga o de fluencia, aunque no se vea, aunque sea, como es lo menos imperceptible” (Ibid, p. 74). O sea, la finalidad de Godard y de Deleuze²⁷ y de Primo Levi es “ver las fronteras”, hacer visible lo imperceptible: ni autor, ni lector; ni tú, ni yo; ni los hundidos, ni los salvados; sino la huella de lo que queda entre ellos.

En realidad, la distancia infinita, la ausencia de frontera entre unos y otros, es lo que querrían los nacionalsocialistas. Para los SS, el gaseado es el secreto de su poder y por tanto esa muerte debe estar separada de cualquier posibilidad de testimonio. Por ello, Agamben nos recuerda que los que hoy defienden la no representación o la imposibilidad de decir Auschwitz deberían mostrarse más cautos en sus afirmaciones ya que si “conjugando lo que tiene de único y lo que tiene de indecible, hacen de Auschwitz una realidad absolutamente separada del lenguaje, si cancelan, en el musulmán, la relación entre posibilidad e imposibilidad de decir que constituye el testimonio, están repitiendo sin darse cuenta el gesto de los nazis” (Agamben, 2004, p. 164).

Frente al gesto nazi, la presencia del otro, a través de la palabra, en el testimonio, configuraría una laguna, un vacío, un remitir a un silencio que posibilita la transmisión tal y cómo escribe Levi: “No somos nosotros, los sobrevivientes, los verdaderos testigos ya que no hemos llegado a tocar fondo, quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarle, o ha vuelto mudo; son ellos, los “musulmanes”, los hundidos, los verdaderos testigos, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general. Ellos son la regla, nosotros la excepción” (2002, p.108). En consecuencia, el relato del testigo siempre permanecerá incompleto sin la figura del lector. Éste, deberá hacer una lectura que interrogue esa laguna, deberá asumir la apertura del texto y cubrir las huellas que aparecen en el mismo para afirmar responsablemente lo no dicho en la escritura.

27 Deleuze ha reflexionado explícitamente sobre Primo Levi en alguna de sus obras, poniendo el énfasis en la necesidad de su lectura para constituir una filosofía política de nuestro tiempo: “me han impresionado mucho las páginas de Primo Levi en donde explica cómo los campos de exterminio nazis nos han inoculado “la vergüenza de ser hombres”. No según dice, porque todos seamos responsables del nazismo, como se nos intenta hacer creer, sino porque hemos sido mancillados por él: incluso los supervivientes de los campos se vieron obligados a aceptar compromisos, aunque sólo fuera para sobrevivir. Vergüenza de que hayan existido hombres capaces de ser nazis, vergüenza de no haber sabido o no haber querido impedirlo, vergüenza de haber aceptado compromisos, eso es lo que Primo Levi llama “la zona gris”. Sucede igualmente que a veces expresamos la vergüenza de ser hombres en circunstancias ridículas: ante un pensamiento demasiado vulgar, un programa de variedades, el discurso de un ministro o las declaraciones de los “vividores”. Este es uno de los mayores motivos para filosofar, para constituir una filosofía política” (Deleuze, 2006, p. 270).

Existe, en la obra de Levi, un caso paradigmático y singular en esa recordar las vidas asesinadas en el *Lager*. El relato se cuenta al principio de *La tregua*: es la historia de Hurbinek, sucedida pocos días después de la liberación de Auschwitz. Hurbinek (tenía tres años) no sabía hablar pero tenía una necesidad imperiosa de comunicarse, de palabras, de lenguaje, de romper su mutismo: “La palabra que le faltaba y que nadie se había preocupado de enseñarle, la necesidad de la palabra, apremiaba desde su mirada con una urgencia explosiva” (Levi, 2002 a, p. 31). Y ese deseo de voz se materializa, aparece mediante un balbuceo inarticulado: *massklo, matisklo*. “En la noche aguzamos el oído: era verdad, desde el rincón de Hurbinek nos llegaba de vez en cuando un sonido, una palabra” (Levi, 2002 a, p.32). Levi se esfuerza en escuchar, lo intenta comprender, en vano: “En los días siguientes todos los escuchamos en silencio, ansiosos por comprenderlo, entre nosotros había gente que hablaba todas las lenguas de Europa: pero la palabra de Hurbinek se quedó en el secreto” (Ibid, p. 32).

Asistimos aquí, de nuevo, a la doble imposibilidad de testimoniar. Por un lado, la extinción de la voz de Hurbinek en la muerte, después de haber dicho lo ininteligible, lo incomunicable. Por otro, la imposibilidad de Levi de conocer lo dicho por Hurbinek, sus sentimientos, su daño. Pero esa opacidad, ese perdurar en el secreto a través del cuerpo y la voz de Hurbinek abre una doble posibilidad ética. En primer lugar, Hurbinek se nos aparece como lo absolutamente otro, indeterminable; luego descifrar su lengua sería, hasta cierto punto, domesticar su experiencia, imponerle una palabra que no es suya, violar su secreto. Como nos recuerda Reyes Mate, no importa que no podamos traducir la palabra de Hurbinek: “Hay que aceptar el hecho de no entender la palabra del otro” (Mate, 2008, p. 14). Y en segundo lugar (y como efecto de lo anterior) es esa ausencia de sentido lo que autoriza a Levi a firmar el texto en el que aparece la experiencia de Hurbinek, sólo en la medida que el relato construye un vacío (que cuestiona al escritor e interpela al lector) podemos entender la legitimidad del autor²⁸ Primo Levi:

Hurbinek, que tenía tres años y que probablemente había nacido en Auschwitz, y nunca había visto un árbol; Hurbinek, que había luchado como un hombre, hasta el último suspiro, por conquistar su entrada en el mundo de los hombres, del cual un poder bestial lo había exiliado; Hurbinek, el sin nombre, cuyo minúsculo antebrazo había sido firmado con el tatuaje de Auschwitz; Hurbinek murió en los primeros días de marzo de 1945, libre pero no redimido. Nada queda de él: el testimonio de su existencia son estas palabras mías (Levi,

28 La analogía entre el testigo y el autor es aquí deudora, otra vez, de la lectura que Agamben realiza de la obra de Primo Levi: “podemos decir que testimoniar significa ponerse en relación con la propia lengua en la situación de los que la han perdido, instalarse en una lengua viva como si estuviera muerta o en una lengua muerta como si estuviera viva, mas, en cualquier caso, fuera tanto del archivo como del corpus de lo ya dicho. No sorprende que este gesto testimonial sea también el del poeta, el del *auctor* por excelencia” (Agamben, 2004, p. 169).

Levi testimonia pues de la existencia de una relación asimétrica y desigual: uno ha muerto y el otro sobrevivido, uno escribe y el otro no. Derrida pensaba que la justicia sólo era posible desde la presentación de esa distancia: “la deconstrucción es la justicia, en la desproporción entre el otro y yo” (Derrida y Ferraris, 2009, p. 78). Es esa desproporción, a su vez, la que nos hace conscientes de que ya no hay redención posible, el asesinato es irreversible, lo único que nos queda es decir la verdad y elaborar la memoria, esto es, hacer justicia con los que no han vuelto sabiendo que la justicia es ya imposible.

2.2. *Shoah* (1985): El lugar y la palabra.

Si hubiera un cine político moderno, sería sobre la base: el pueblo ya no existe, o no existe todavía... “el pueblo falta”.

(Deleuze, 1986, p. 287).

El silencio es también una modalidad del lenguaje.

(Lanzmann, 2011, p. 421).

Shoah es una película dirigida por Claude Lanzmann en 1985. Dos son los pilares de su propuesta estética (y consecuentemente ética). Por un lado, los lugares actuales de los campos de exterminio: “Ésta –escribe Lanzmann-- no es una película idealista, no es un film con grandes reflexiones metafísicas o teológicas sobre las razones por las que les tocó a los judíos, sobre porqué fueron asesinados. Es un film a ras de suelo, un film de topógrafo, de geógrafo” (2009, p. 63). Por otro, la palabra de los testigos, para Lanzmann: “si el Holocausto –ésa era entonces la expresión-- existía en alguna parte, era en las conciencias y las memorias, las de los supervivientes y las de los asesinos” (Lanzmann, 2011, p. 423). Por ello, como nos dice Derrida (2001), en *Shoah* se “filma el testimonio”, se “filman las palabras” de los supervivientes en el presente. La preparación de *Shoah* se inicia en 1975 y a lo largo de esos diez años se registran cinematográficamente los diferentes testimonios que vemos en el film: el de los vecinos que continúan viviendo al lado de los campos, el de los verdugos SS y sobre todo, el testimonio de las víctimas.

Ahora bien, el punto de partida del documental, su origen, es la imposibilidad de representar precisamente eso: el exterminio de los judíos a través de la cámara de gas. En primer lugar, ya no es posible una ubicación o interpretación del espacio en el que sucedió el acontecimiento: “Tenía lugares desfigurados, una especie de no lugar de la memoria (los lugares ya no se parecen a como

eran)” (Lanzmann, 2009, p. 63). Y en segundo término, hay algo en la palabra del testigo que permanece ininteligible, incomunicable: “Había un desfase absoluto –escribe Lanzmann-- entre el saber libresco que había adquirido y lo que me contaban aquellas personas. No comprendía nada. Para empezar estaba la dificultad de hacerles hablar. No es que se negaran a ello. Algunos han enloquecido y son incapaces de transmitir nada. Pero habían vivido experiencias tan al límite que no podían comunicarlas” (Ibid).

Esa imposibilidad de decir, de representar, se formaliza en la duración (interminable) del film: las nueve horas y media de su metraje son la primera interpelación al espectador; asimismo, nos encontramos un texto sin centro: “el centro no está en lo que se ofrece, sino al revés, en lo que se oculta, en lo que se sustrae” (Lanzmann, 2011, p. 256) y sin mensaje: “Me quedaba callado, era incapaz de responder a semejante pregunta, me pasa siempre. No sé cual es el mensaje de Shoah. Para mí las cosas nunca se plantean en esos términos” (Ibid, p. 446). Es como si cada palabra dicha, escrita, traicionase lo no dicho en el documental: “Para mí “Shoah” era un significante sin significado, una expresión breve, opaca, un término impenetrable, que no podría fracasar” (Ibid, p. 502). Aun así, ver, pensar y escribir sobre *Shoah* nos obliga a traducir lo intraducible, porque *Shoah* es también un film sobre la transmisión: “El film se hizo con voluntad de saber y transmitir, a sabiendas de que siempre habrá una parte que es intransmisible. Absolutamente” (Lanzmann, 2009, p. 63).

La ambivalencia de ese régimen híbrido (entre el desvelamiento y la permanencia en el secreto del texto) es lo que le lleva a escribir a Nancy que en *Shoah*: “todo lo que se dice es inaudible, así como demasiado audible” (Nancy, 2006, p. 78). De ahí que sea difícil escribir o hablar sobre *Shoah*, ese demasiado (in)audible nos desconcierta y quiebra nuestra expectativa, dificultando así nuestra verbalización de la experiencia ante la presencia de lo irrepresentable, escribe Simone de Beauvoir: “No resulta fácil hablar de Shoah. La película tiene magia y la magia no se puede explicar. Después de la guerra hemos leído gran cantidad de testimonios sobre los guetos y los campos de exterminio; hemos quedado conmocionados. Pero, al ver ahora la extraordinaria película de Claude Lanzmann, caemos realmente en la cuenta de que no sabíamos nada. A pesar de todos nuestros conocimientos, la experiencia con todo su espanto, permanecía a considerable distancia de nosotros” (Beauvoir, 2003, p. 7).

Ya el primer texto que leemos inscrito en la pantalla nos desubica como espectadores “*La acción comienza en nuestros días en Chelmno-sur-Ner, Polonia*” (Lanzmann, 2003, p. 15). A

diferencia de la mayoría de producción cinematográfica o documental sobre el holocausto, que suele iniciar su narración en 1933 con la subida del NSDAP al poder, en 1939 con el inicio de la II Guerra Mundial o en 1942 con la conferencia de Wannsee; el filme se inicia en un no-lugar relativamente desconocido: Chelmno en la actualidad. Este iniciarse la acción en tiempo presente, en nuestro ahora, constituye para Pierre Vidal Naquet un envite a nuestra forma de pensar la historia. De hecho, para Vidal Naquet “la única gran obra histórica francesa sobre la masacre, obra que seguramente va a durar y, como se dice, perdurar, no es un libro sino una película: *Shoah*, de Claude Lanzmann” (1996, p. 257). Pero dicha afirmación supone poner en tela de juicio al historiador en un doble sentido. En primer lugar, cualquier razonamiento histórico no puede operar fuera de lo que Spinoza denominaba *concatenatio*, esto es, la ordenación de efectos y causa. No obstante, nos dice Vidal Naquet, relatar bajo dicho razonamiento en el caso del holocausto implicaría disimular que en Chelmno sucedió algo nuevo e imprevisible que no se puede contextualizar y por eso el punto de partida de Lanzmann sería acertado. La ruptura con la tradición historiográfica llevada a cabo por *Shoah* está pues conectada con el acontecimiento, con el hecho singular que se produjo en diciembre de 1941 en Chelmno. ¿Y cuál es esa novedad? El anonimato del crimen: “El aporte novedoso de las cámaras es el anonimato de los verdugos frente al anonimato de las víctimas y, en última instancia, la inocencia de aquéllos. Porque en el sistema de las cámaras, nadie mató en forma directa” (Vidal Naquet, 1996, p. 275).

El segundo dilema que plantea el film de Lanzmann a los historiadores está relacionado con el pliegue entre la memoria y la historia, entre el presente y el pasado. Ya que lo que *Shoah* en definitiva hace es dinamitar las fronteras entre la historia y la memoria, como si la historia ya sólo se pudiese relatar a partir de determinadas memorias existentes en nuestro presente: “su intento – escribe Vidal Naquet-- tiene algo de locura: haber realizado una obra histórica allí donde sólo la memoria, una memoria de hoy, está llamada a dar testimonio” (1996, p. 263).

Recordemos cómo hay un momento paradigmático en *Shoah* que nos permite poner de relieve ese dispositivo. Claude Lanzmann vuelve al campo de exterminio con uno de los supervivientes, Simon Srebnik. El testigo nos habla, testimonia en el presente, en esa memoria se asientan el film y la verdad:

Es difícil de reconocer, pero era aquí.

Aquí se quemaba a la gente (Lanzmann, 2003, p.17).

Es así precisamente cómo, según Vidal Naquet, se aparece la enseñanza que podemos encontrar en Proust para la elaboración de la historia, a saber: la búsqueda de un tiempo perdido como tiempo perdido y a la vez recuperado. Y como nos recuerda el historiador francés: “entre el tiempo perdido y el tiempo recuperado está la obra de arte” (1996, p. 264). Sin embargo, esto no implica una indistinción entre el régimen histórico y el estético. Aunque Vidal Naquet insista en que “es inútil oponer los “hechos” y las “interpretaciones”” (Ibid, p. 256), ni comparta el prejuicio de muchos historiadores según el cual el historiador “se podría expresar de forma transparente” (Ibid, p. 260), sí que piensa que “la ficción, sobre todo cuando es deliberada, y la verdadera historia constituyen dos extremos que nunca se tocan” (Ibid, p. 261). Así, se nos recuerda cómo Lanzmann conoce en profundidad toda la historiografía del genocidio judío y cómo ello le permite ser a la vez “sabio y artista”. Y esa dos condiciones, inevitablemente, son necesarias en cualquier relato histórico ya que sin ellas la historia perdería “una fracción de esa verdad que persigue” (Ibid, p. 264).

A partir de esta ausencia de fronteras entre la memoria y la historia, podemos pensar también *Shoah* como un objeto que se sitúa en los márgenes entre el cine documental y el cine de ficción²⁹. Concretamente J. Rancière (2005 a) ha pensado lo problemático de esta división en el contexto de la memoria. Para Rancière la memoria no es un conjunto de recuerdos de una determinada conciencia, ya que si eso fuese así la propia idea de memoria colectiva quedaría desactivada, sino que entiende la función de la memoria como una operación en la que editamos una serie de signos, de rastros, de huellas y de monumentos. Sería esa ordenación (y construcción) de signos la que aproxima el proceso memorístico a la ficción, es más, para Rancière la memoria es una “obra de ficción” (2005 a, p. 182).

De modo análogo, podemos inferir que una película documental no es la antítesis de una película de ficción, en la medida en que ambas serían también relaciones de signos: construcciones artísticas de acciones representadas. Sin embargo, su diferencia residiría ahora en su relación con lo real. Al contrario de determinado cine que podemos convencionalmente llamar “cine de ficción”, para el cine documental lo real no sería un hecho a imitar o un efecto que producir sino un dato que criticar. Sólo así podemos entender un determinado cine documental que no se dedica a producir situaciones imaginarias de verosimilitud o efectos de realidad, sino que a partir de un determinado agenciamiento de signos (un documental de creación o una “ficción de la memoria” por decirlo de

29 La mayor parte de los debates contemporáneos de la denominada no ficción pasan por poner en suspensión la división entre ambos géneros. Consultar Weinrichter (2005).

nuevo con Rancière) pone en cuestionamiento nuestra relación con lo real, es decir, con un determinado reparto de lo visible y de lo invisible que configura lo que llamamos realidad.

Precisamente, esto es lo que hace Lanzmann al iniciar su film de forma explícita en nuestro presente, insinuándonos que no tendremos un acceso privilegiado al pasado, cuestionando nuestra posición de espectadores, suspendiendo así nuestro imaginario y nuestra posible reconciliación respecto del exterminio. De esta forma, para Rancière, *Shoah* funciona como una de esas “ficciones de la memoria” en tanto en cuanto a través de un montaje de palabras, imágenes y sonidos se testifica por lo olvidado, oponiéndose así a “esa “realidad de la ficción” que asegura el reconocimiento como un espejo entre los espectadores de la sala y las figuras de la pantalla y las del imaginario social” (Ibid, p. 183). En verdad, lo que plantean estas ficciones documentales no es en absoluto la oposición entre la realidad y sus apariencias, sino que el problema ahora es “construir otras realidades, otras formas de sentido común, otras disposiciones espacio-temporales, otras comunidades de palabras y de cosas, de formas y de significaciones” (Rancière, 2010, p. 104)

En este marco de problematización de las relaciones entre lo real y lo ficcional es cómo podemos entender las ambivalentes declaraciones de Claude Lanzmann respecto al tema. Por momentos se declara un cineasta de lo real: “No se puede rodar sino lo real” (Lanzmann 2009, p. 65), cuestionando ficciones como *Holocaust* (1978) que, en sus relaciones ingenuas con la realidad histórica, ocultan su verdadera intención que no sería otra que la del consuelo: “la ficción es la transgresión más grave en una historia semejante: muestran a los judíos entrando en las cámaras de gas, erguidos, estoicos, como romanos (...) Son imágenes idealizadas que permiten todas las identificaciones consonantes” (Ibid, p. 64).

Pero Lanzmann también es consciente de que “lo real es opaco” (Ibid, p. 65) y por tanto hay que ir más allá de lo documental: “en el film hay mucho trabajo de puesta en escena. No es un documental (...) Shoah es una ficción de lo real” (Ibid, p.65 y p. 68). Así pues, la existencia de la puesta en escena es aquello que transforma al testigo de la historia en actor. Todos los supervivientes cuentan su historia pero para Lanzmann relatar no era suficiente, tenían que “interpretar”, era necesaria una cierta disposición espiritual y física “No para hacerles hablar, sino para que la palabra se torne repentinamente transmisible y se cargue de otra dimensión” (ibid, p. 68). Evidentemente, los mecanismos de ficción que establece Lanzmann no están al servicio de contar invenciones, sino que posibilitan pensar nuevas relaciones entre las cosas, las imágenes y las palabras. Pensemos de nuevo en la presencia de Simon Srebnik en Chelmno:

Sí, este es el lugar.

Jamás volvía nadie (Lanzmann, 2003, p.18).

Después de escuchar las palabras de Srebniak, el director nos da el contraplano del espacio real que hoy es Chelmno. Y la típica imagen de archivo en blanco y negro no acude en ayuda del espectador: hay una falla en el montaje, un vacío, una puesta en relación de lo visible y lo invisible, como escribe Carlos Torner: “Contra todas las imágenes conocidas de la *Shoah*, contra todo el conocimiento histórico que armaba el pensamiento de quien se somete a la película, la falla lo desarma cuando entra en *Shoah*” (Torner, 2005, p.25). Lanzmann ha desnudado a la imagen, o mejor dicho, nos ha mostrado que en toda imagen hay algo que no es soluble en lo visible. *Shoah* certifica así que en cada una de sus imágenes hay una ausencia que cada espectador (en soledad) debe imaginar: “Hacer imágenes a partir de lo real equivale a agujerear en la realidad. Encuadrar una escena es profundizar. El problema de la imagen es que hay que hacer un vacío a partir de lo lleno” (Lanzmann, 2009, p. 65).

La mayor parte de los documentales o ficciones sobre el holocausto basan su sintaxis cinematográfica en la utilización de las imágenes de archivo. En cambio, estas están ausentes en *Shoah*. Y es que la propuesta formal de *Shoah* va a implicar una ruptura con las formas tradicionales de la representación de Auschwitz. Ahora, Lanzmann va a rechazar la utilización de cualquier material fotográfico de archivo. Esta decisión tiene su lógica, ya que en el inconsciente colectivo se ha producido un doble malentendido. Por un lado, está el famoso film documental de Frédéric Rossif, *Le temps du ghetto* (1961), en el que se utilizan imágenes de archivo de diferentes guetos polacos tomadas por las compañías de propaganda de la Wehrmacht, presentadas ingenuamente como “irrefutables debido a su estatuto de documentos” (Lanzmann, 2011, p. 412). Por otro, se han asociado las imágenes de los campos de concentración filmadas por los aliados con las cámaras de gas y el exterminio judío. Y para Lanzmann hay una diferencia fundamental entre los campos occidentales situados en Alemania y los campos de exterminio en Polonia, en la medida que en estos el exterminio judío es sistemático mediante la cámara de gas. De Belzec, de Treblinka, de Sobibor o de Chelmno no volvía nadie: “En aquellos campos no se planteaba la cuestión de elegir entre los que vivirían y los que morirían: todos y cada uno estaban condenados, lo sabían, y los pocos que consiguieron escapar, los que en mi película llamo “los revivientes”, sobrevivieron de milagro, eran muertos aplazados” (Lanzmann, 2011, p. 511). Además, según Lanzmann, de los campos nazis orientales no queda ningún documento, ningún archivo, no quedan imágenes, ni películas: “Mi película debería afrontar el último desafío: suplir las imágenes inexistentes de la

muerte en la cámara de gas. Había que reconstruirlo todo: no hay ni una sola fotografía del campo de exterminio de Belzec (...) ni una sola de Sobibor (...) ni una sola de Chelmno (...) De Treblinka se conserva únicamente la imagen lejana de una excavadora (...) El caso de Auschwitz³⁰ no es diferente en lo fundamental” (Ibid, p. 418).

La labor de destrucción, de olvido, “la negación del crimen dentro del propio crimen” (Vidal Naquet, 1996, p. 262) que el ejercito nazi llevó a cabo, ha convertido los lugares del exterminio en no-lugares. *Shoah* se centra en exclusividad en el genocidio judío llevado a cabo mediante la cámara de gas y consecuentemente su punto de partida será la nada, porque nada queda: “Al principio del film descubrí la desaparición de las huellas: no hay nada, es la nada, y había que hacer un film a partir de esa nada” (Lanzmann, 2009, p. 64). Pero, ¿cómo hacer ver lo que carece de huella visible ? ¿Es posible filmar la nada, el vacío?

Gérard Wajcman, en su libro *El objeto del siglo* (2001), no sólo nos dice que tal cosa es posible, sino que al mismo tiempo afirma que toda la historia de la arte del siglo XX no ha perseguido más que eso: formalizar una ausencia. Y ese diagnóstico le permite establecer un cruce entre la modernidad artística y la *Shoah*: “El film de Lanzmann –escribe Wajcman-- llega justo para hacer obra visual de la cosa más irrepresentable del siglo. Y ahí tenemos cómo entra la Shoah en el juego del arte. O, para ser más exactos, cómo se descubre que está en él, por fuerza. Piense en ello o no, el arte que interroga y hurga en lo visible no podría ser disociado de ese agujero negro que la Shoah cava en medio del siglo” (Wajcman, 2001, p. 24). Esto es, el arte del siglo y el genocidio judío no se excluyen, más bien al contrario, cierta tendencia del arte contemporáneo estaría íntimamente vinculada a Auschwitz. Y aquí Wajcman no sólo está pensando en un Zoran Music³¹ o en un Claude Lanzmann, que posibilitan un arte sobre Auschwitz después del acontecimiento, sino que su apuesta es mucho más radical: todo el arte después de las cámaras de gas, es decir, toda la negatividad de la imagen en nuestra contemporaneidad, sólo puede ser entendida con Auschwitz como horizonte: “Como si, para todo el arte de la segunda mitad del siglo, las cámaras de gas

30 Ya hemos visto en el primer capítulo la polémica respecto de las fotografías tomadas por el “comando especial” que trabaja en el crematorio IV de Birkenau. Además, también están las 196 fotografías del denominado *Álbum de Auschwitz*. Nos parece interesante destacar cómo en su autobiografía la habitual crítica de la imagen de archivo en Lanzmann se suspende (en el caso de estas imágenes) en favor de una relación emocional con las mismas: “lloró cada vez que, en el álbum de Auschwitz, que recoge las fotografías tomadas por los nazis en la misma rampa del campo de exterminio, donde desembarcaban los convoyes judíos de Hungría, promesa segura de la cámara de gas para la mayoría de ellos, veo el retrato de una alucinante sosia de mi tía que espera su turno para pasar a la selección” (Lanzmann, 2011, p. 82). Aun así, para Lanzmann, ninguna de esas imágenes de Auschwitz registra: “las luchas atroces por conseguir un poco de aire y respirar unos segundos más que tuvieron lugar en las grandes cámaras de Birkenau, donde 3.000 personas, hombres, mujeres y niños, eran asfixiados a la vez” (Ibid, p. 418).

31 Para un análisis de la obra de Music ver Clair (2007).

constituyeran una suerte de vibración fósil, más allá de toda cuestión de género, tema o estilo. Como si la catástrofe fuera el referente último de todo el arte de este fin de siglo XX”³² (Ibid, p. 187).

Wajcman inicia su texto preguntándose, de un modo un tanto fetichista dicho sea de paso, por cuál podría ser el objeto paradigmático del siglo XX. Se nos dice que habría buenos candidatos para ocupar ese lugar: un cohete, la bandera de la ONU, la tierra vista desde la luna, un átomo, una botella de coca-cola, un retrato de niño por Picasso, un televisor, un hongo nuclear o las ruinas, los montones de ruinas que ha dejado el siglo XX. Todos ellos serían óptimos ganadores, sin embargo, Wajcman piensa que el objeto del siglo es un objeto novísimo, singular, que ha tenido su aparición a lo largo del siglo pasado. Ese objeto sería la ausencia. La ausencia como objeto tal y cómo la piensa Malevitch: “Lo que expuse no era un simple cuadrado vacío, sino más bien la experiencia de la ausencia de objeto” (Ibid, p. 91).

Esa pintura, el *Cuadro negro sobre fondo blanco*, fue realizada en 1915, en medio de la Gran Guerra. Para Wajcman, que este cuadro negro que Malevitch expone como “experiencia de la ausencia” aparezca en un tiempo en el que la guerra hará desaparecer en total a más de diez millones de hombres no es ninguna casualidad: “Que esta pintura de la ausencia haga ver esta ausencia inmensa no es una interpretación, es reconocer el dato de la potencia de un cuadro como instrumento óptico, máquina para mostrar” (Ibid, p. 127). Consecuentemente, todo el arte de el siglo XX nos invitaría a pensar la ausencia como un objeto. Y si Malevitch (re)presentaba la nada (construía una cosa “que no hay”) en 1915, Lanzmann³³ va a cerrar el siglo en 1985 con un idéntico gesto, mostrándonos un vacío, una ausencia: “un labrantío y, hacia lo lejos, un bosque, en algún lugar de Polonia. Nada más. Dicen que no hace mucho se extendía allí el campo de Treblinka” (Ibid, p. 19).

Desde esta perspectiva (la construcción de una ausencia) podemos entender que la renuncia a la imagen de archivo sea la opción central a la hora de organizar el relato, operando como eje a partir del cual se ordena la palabra, el montaje y la puesta en escena: “el film se erige por completo

32 Gilles Deleuze defiende una tesis similar pero aplicada en este caso a la imagen cinematográfica. Según Deleuze, el paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo y el nacimiento de la modernidad cinematográfica sólo se podría pensar desde el desgarró sufrido por lo visual en la II GM. Para un análisis crítico de la tesis de Deleuze puede consultarse Rancière (2005, pp. 129-147)

33 El propio Lanzmann ha reconocido en sus memorias que se siente extraño pero gratamente identificado ante esta interpretación de Wajcman: “Ni puedo no evocar aquí las páginas profundas y sutiles dedicadas a *Shoah* por Gérard Wajcman en su libro *L’Objet du siècle*, en las que me encuentro extraña y lisonjeramente en compañía de Marcel Duchamp y de Malevitch” (Lanzmann, 2011, p. 514).

sobre la palabra y el gesto, alrededor de un especie de punto ciego que es esa ausencia de imágenes de aquello sobre lo que se habla” (Lanzmann, 2009, p. 65). Y ese “punto ciego” funciona a su vez como una interpelación al espectador, cómo una posibilidad ética de acercarse al dolor de los demás. No vemos en *Shoah* cuerpos violentados o dañados; Lanzmann prefiere elidir las terribles imágenes de archivo e interpelarnos para que seamos nosotros los que imaginemos el horror: “Resulta que eso es plenamente evocador y más poderoso que otras cosas. A veces conozco gente que está convencida de haber visto documentos en el film: los han imaginado. El film hace trabajar la imaginación” (Ibid).

Nos podríamos preguntar, quizás vanamente, qué hubiese hecho Lanzmann en caso de haber tenido a su disposición la posibilidad de utilizar archivos o imágenes de los campos de exterminio que hubiesen sobrevivido a la destrucción. El propio Lanzmann nos responde: “no disponíamos de archivos. Y de haber habido, no me gustan mucho los montajes con imágenes de archivo, no me gustan las voces en off que comentan las imágenes o las fotografías como saber institucionalizado” (Ibid, p. 64). Es decir, la no existencia de material de archivo en *Shoah* no se debe tanto a una opción que venga impuesta por las circunstancias, sino que se trata de una posición formal que implica un cuestionamiento o una ruptura de las convenciones del documental canónico.

A. Weinrichter ha escrito que podríamos establecer una regla según la cual en el “documental clásico el recurso al archivo tiende a tener el mismo sentido que en esos fragmentos “documentales” expositivos o esas secuencias de collage que, intercaladas en un relato de ficción, sirven para proporcionar un contexto. Se trata siempre de producir un efecto de verosimilitud: legitimación histórica de la ficción o de la no ficción” (Weinrichter, 2005, p. 77). Por el contrario, Lanzmann prefiere no contextualizar las imágenes de su película ni a través del archivo, ni a través de la “voz de Dios” del documentalista: “La voz en off impone un saber que no surge directamente de lo que vemos, no tenemos derecho a explicar al espectador lo que debe comprender” (Lanzmann, 2009, p. 64). De esta forma se suspenden en *Shoah* las convenciones de inteligibilidad de un documental y por tanto, a medida que avanza el film, debemos de ir negociando con él otro modo de leer la imagen: “Es necesario que la construcción del film determine su propia inteligibilidad. Por eso enseguida supe que el film no incluiría documentos de archivo. Dispongo de ellos: tengo una serie de fotografías procedentes del Instituto de la Segunda Guerra Mundial en Varsovia. Se imponía entonces, rodar un film sobre la vida, en puro presente” (Ibid).

Shoah no sería una representación de lo que sucedió en el pasado (la imagen de archivo), ni tampoco una reconstrucción, sino que nos situaría en el presente del genocidio: “el film no es un producto o un derivado del holocausto, no es un film histórico: es una especie de acontecimiento originario porque lo rodé en el presente y estuve obligado a construirlo con huellas de huellas, con los momentos poderosos hallados durante el rodaje” (Lanzmann, 2009, p. 69). Por ello, se filma el estado actual de los campos, configurándose así unas imágenes que nos muestran lo que queda en el presente de todo aquello. A su vez, es el contraste entre la cotidianidad de un paisaje actual (bien sea la belleza sublime de la naturaleza en Sobibor, o bien, la banalidad de un estación de tren en Treblinka) y el trágico significado que conocemos latente en el mismo el que nos desubica o atrapa como espectadores. De hecho, esta experiencia que sentimos como lectores del film fue vivida por Lanzmann la primera vez que visitó Treblinka: “vi el campo, esas piedras simbólicas, conmemorativas, descubrí que había una estación, un pueblo llamado Treblinka. El cartel “Treblinka” en la carretera, el propio acto de nombramiento, supuso un *shock* tremendo. De pronto, todo era real” (Ibid, p. 67).

Es este tipo de operación el que le permite decir a Derrida que *Shoah* ilustra inmejorablemente lo que puede ser la huella en el cine ya que que Lanzmann “no cesa de aprehender huellas, rastros, toda la fuerza del film y su emoción radican en estos rastros fantasmales sin representación. La huella es el “esto tuvo lugar aquí” del film, la supervivencia. Pues todos los testigos son sobrevivientes: han vivido eso, y lo dicen” (Derrida, 2001, web). La fuerza de este film, para Derrida, antes que histórica (Vidal Naquet), ficcional (Rancière) o artística (Wajcman), residiría en su potencial cinematográfico, ya que ontológicamente la imagen cinematográfica “permite a la cosa misma (un testigo que habló, un día, en un lugar) no ser ya reproducida, sino producida “ella-misma ahí”. Esta inmediatez del “ello-mismo ahí”, pero sin presencia representable, producido en cada visión, es la esencia del cine, así como del film de Lanzmann” (Derrida, 2001, web).

Volvamos otra vez al origen de *Shoah*. Simon Srebnik cruza las dos orillas de un río en una barca, entonando uno de los cantos de su pasado en el campo. Los campesinos de Chelmno nos dicen que Simon Srebnik tenía trece años y medio, que tenía una hermosa voz y se le entendía:

*Una pequeña casa blanca
permanece en mi memoria.
Cada noche sueño*

con esta pequeña casa blanca.

Cuando le he vuelto a oír cantar,

Mi corazón ha latido con mucha más fuerza

Porque lo que ocurrió aquí fue un asesinato.

Verdaderamente, yo he revivido lo que ocurrió (Lanzmann, 2003, p. 17).

Mediante diferentes recursos representacionales (la metáfora del río, el canto, el retorno al lugar, la puesta en escena) hemos accedido a una nueva temporalidad: se ha construido –en el film-- la duración del pasado en el presente. La voz de Srebnik ha fundido las dos orillas, la de Chelmo en 1944 y la de hoy: “He revivido lo que ocurrió”. A Lanzmann no le interesa el recuerdo, su apuesta, una memoria del presente, es mucho más radical: “El film no está hecho con recuerdos, eso lo supe enseguida. El recuerdo me horroriza, es débil. El film supone la abolición de toda distancia entre el pasado y el presente” (Lanzmann, 2009, p. 68). O sea, no se trata tanto del recuerdo como de la irrupción, el retorno en el presente, de lo olvidado; como cuando Henrik Gawkowski, el conductor de la locomotora de Treblinka, recorre horizontalmente con un dedo su garganta, repitiendo el gesto que los campesinos realizaban a los judíos deportados en vagones de mercancías: “en relación a esta imagen –nos dice Lanzmann-- las fotografías de archivo resultan insoportables. Esta imagen se convirtió en la verdad” (2011, p. 67). En síntesis, la ausencia de la imagen de archivo funciona así, por un lado, como una metáfora de la ausencia real de seis millones de personas en nuestro presente. Por otro, su ausencia remite a lo irrepresentable del exterminio, a la imposibilidad de fijar en una imagen (de archivo) lo sucedido.

Ya hemos hablado –al inicio del capítulo 1-- de la importancia del binomio dentro-fuera como pilar fundamental de velo, de invisibilidad y de negación del genocidio. Esta idea es central en *Shoah*. Lanzmann viaja hasta Sobibor y allí se entrevista con Jan Piwonski, trabajador de la estación de tren:

Aquí, si yo estoy ahí, estoy en el recinto

del campo,

¿es correcto?

¿en el interior del campo?

Exactamente.

Y después aquí, ahí, ahí estoy a quince metros de la estación,

¿estoy ya fuera del campo?

Todo esto es la parte polaca.

Y después de esto, ¿la muerte?

Sí (Lanzmann, 2003, p. 46).

Lanzmann es consciente de la diferencia radical entre el interior y el exterior del campo en la medida que la existencia la misma es la condición de posibilidad del genocidio. Neutralizar esa rígida frontera es –según S. Felman³⁴ (1992)-- una de las propuestas del filme.

Ante la ausencia de las imágenes de archivo y la desfiguración de los lugares de la memoria, para que esa conexión entre el interior y el exterior se produzca, se nos aparece la centralidad de la palabra del testigo. La historia no se relata en el film introduciendo una legibilidad en el archivo, sino que ahora pasa por la memoria individual del superviviente. Pero no de un superviviente cualquiera, el testigo por excelencia en *Shoah* es aquel que estuvo integrado en los *sonderkommando*: “quería individuos de un tipo muy preciso, que hubieran estado en el eje mismo de la exterminación, los testigos directos de la muerte de su pueblo: los miembros de los comandos especiales” (Lanzmann, 2009, p. 63). Lanzmann escoge al miembro del *sonderkommando* como figura central del campo porque él ha sido el que ha estado más cerca del exterminio. Ellos lo han visto. Pueden decir lo que Goya inscribía en sus grabados de la guerra: “Yo lo vi”³⁵. Sin embargo, cada palabra testimoniada por los supervivientes está arrancada a un fondo de imposibilidad, lo que Lanzmann pone entonces en escena es la imposibilidad de testimoniar: “la imposibilidad de que los propios supervivientes contaran su historia, la imposibilidad de hablar, la dificultad de abordar el asunto y la imposibilidad de nombrarlo” (Ibid, p. 64).

Lanzmann va en búsqueda de ese testigo del que hablamos, tan cargado de significado, a lo largo de la preparación del film. Y lo encuentra. Después de varios viajes a Nueva York y a Israel conoce y se entrevista con Abraham Bomba³⁶: “En su áspero inglés, el peluquero Bomba era un

34 Voveremos a la lectura que Felman hace de *Shoah* cuando analicemos el testimonio de Liana Millu, *El humo de Birkenau* (2005)

35 No me resisto a transcribir el fragmento de las memorias de Lanzmann en la que nos cuenta su experiencia ante las pinturas de Goya: “Me viene a la cabeza, de pronto, la figura de Goya, el Goya de Los fusilamientos del 3 de mayo que tantas veces he mirado en una de las salas del Prado y siempre he dejado con gran pesar, como si al marcharme de allí firmara la renuncia a un supremo e inexpressable saber, ofrecido por entero, y por entero sustraído. No obstante todo se dice, todo se lee en este cuadro genial (...) En torno al hombre de la camisa iluminada, los *morituri* se nos presentan en gris o en negro, encorvados, amontonados, encogidos, como si quisieran darle menos cuerpo a las balas. Son una masa compacta que sube en procesión por un camino estrecho hasta el lugar del suplicio. De pronto, una vez en la cima, lo descubren todo: ven los cadáveres ensangrentados de los compañeros que les han precedido, y los cuerpos de quines acaban de ser tiroteados y están a punto de caer, y, frente a ello, el pelotón de fusileros que apunta sin tregua hacia cada grupo de recién llegados. Para evitar ver, para evitar oír, se tapan los ojos y los oídos con las manos, en una última postura de negación y de súplica” (Lanzmann, 2011, p. 23).

36 La fascinante búsqueda (y el encuentro) de Abraham Bomba es narrada en sus memorias por Lanzmann (2011, pp. 426-430).

orador magnífico y creo que me habló, durante aquellas cuarenta y ocho horas, como si no hubiera hablado jamás delante de nadie” (Lanzmann, 2011, p. 427). Bomba trabajaba de peluquero en el comando especial de Treblinka, su misión era cortar el pelo a todos aquellos que pocos minutos después iban a ser gaseados. A través de la entrevista a Bomba, Lanzmann va a poner en escena la tensión que implica todo acto de testimonio, y en este sentido esta escena es también interesante para ver cómo *Shoah* es mucho más que un documental, adentrándose en los caminos de lo creativo y lo ficticio: “Esta es una escena cinematográfica porque, de hecho, él ya no era peluquero: se había jubilado. Alquilé una peluquería y le dije: *vamos a rodar aquí*” (Lanzmann, 2010, p. 65). Bomba inicia su relato comentándonos la opacidad de las instalaciones de exterminio:

Pero, todo estaba camuflado: palizadas, alambradas
cubiertas de ramas,
para que nadie pudiera ver, imaginar
que ese camino conducía a las cámaras de gas (Lanzmann, 2003, p. 117).

Estas declaraciones tienen su correlato visual en un juego de espejos que se origina en la peluquería en la cual está relatando su historia Bomba. Lanzmann juega durante buena parte de la escena a distanciarnos, a producir un cierto extrañamiento. Diferentes movimientos de cámara ponen de relieve que lo que estábamos viendo era un reflejo —en el típico espejo de peluquería— de nuestro actor-testigo. Aquí, la imagen dentro de la imagen cumple una doble significación: por un lado remarca la dificultad de ver, la carga de apariencia y de engaño que toda imagen puede implicar; por otro, lo traumático y la dificultad que todo retorno a una experiencia de daño tiene. Pese a todo ello, en la cotidianidad de sus gestos, en el movimiento de las tijeras y del peine, en su hablar pausado, en la lentitud de su ritmo, se inicia un movimiento temporal que implica un traslado, un retorno a lo que en Treblinka sucedió: “A partir de ese momento —nos dice Lanzmann— la verdad se encarna y él revive la escena; de pronto el saber se encarna. En realidad es una película sobre la encarnación” (Lanzmann, 2009, p. 65). Las fronteras entre pasado y presente se suspenden, y ese borrado temporal también conlleva que la invisibilidad por la que Bomba había iniciado su relato desaparezca. Vamos a revivir los hechos a través de las palabras y las imágenes en presente. La conversación ha ido avanzando y Bomba se anima a contarnos una experiencia que quizás aún no ha sido nombrada, relatada. Un grupo de mujeres llega en un transporte que procedía de su ciudad de origen, Czestochowa, Abraham Bomba nos dice que conocía a un gran número de ellas, vivía en la misma ciudad, incluso en la misma calle, algunas de ellas eran amigas cercanas:

¿Qué podías tú decirles?

Un amigo mío estaba conmigo,
era también un buen peluquero en mi ciudad.

Cuando su mujer y su hermana fueron
introducidas en la cámara de gas... (Lanzmann, 2003, p. 121)

Bomba se quiebra, no puede continuar, se hace el silencio. Lo que se había iniciado a través de una conversación y unos gestos cotidianos, en apariencia triviales, se ha convertido en un espacio en el que “lo real” ha aparecido en escena. El espacio actual de la peluquería israelí ha acogido por unos instantes el horror vivido por Bomba ante el encuentro con sus amigas. Pero ese silencio no sólo es oral por vía de la quiebra de la voz del testigo, tiene una analogía visual. El artificio de espejos, de reflejos y engaños que se había ido tejiendo a lo largo de toda la escena se rompe, se desgarr a través de un primer plano en el que accedemos al rostro de Bomba. De manera simultánea al silencio verbal, asistimos a través de la imagen a la mismidad de su rostro, a su ser físico marcado por el daño de las experiencias vividas. Se produce así —como nos señala Rancière— una relación entre la palabra y la imagen que va más allá de una dialéctica de oposición entre ambas: “La potencia de la voz opuesta a las imágenes debe expresarse en imágenes. La negativa a hablar y la obediencia a la voz que ordena deben pues, hacerse visibles” (Rancière, 2010, p. 96). En otras palabras, cuando la voz se interrumpe es la imagen del rostro “la que se convierte en la evidencia visible de lo que los ojos han visto, la imagen visible del exterminio” (Rancière, 2010, p. 97).

Igual que el silencio verbal, esa presencia marcada por el dolor implica también un vacío de significado. Ese mutismo interminable del testigo es el que produce la vergüenza que aparece en la escena y que nos cuestiona como espectadores. Ese afecto debe ser gestionado por cada espectador en su soledad, ante la violencia y el daño representados en la escena cada uno debe ser responsable de su forma de mirar para no caer en el sadismo que en ocasiones se le ha reprochado a Lanzmann, según el propio autor: “Algunos han querido ver en esa escena peligrosa la manifestación de no sé que sadismo por mi parte, mientras que yo la tengo por todo lo contrario, por el paradigma de la piedad, que no consiste en retirarse de puntillas ante el dolor, sino que obedece ante todo al imperativo categórico de la búsqueda y de la transmisión de la verdad” (Lanzmann, 2011, p. 433).

Así, la escena no finaliza con ese silencio. El silencio de Bomba es superado gracias al dispositivo de coerción de Lanzmann y a su cámara cinematográfica que imperturbable no ha dejado de filmar: “Continúe, Abe. Usted debe hacerlo. Es necesario (...) Se lo ruego, debemos hacerlo. Usted lo sabe (...) Sé que es muy duro, lo sé, perdóneme. Se lo ruego continúe” (Lanzmann, 2003, p. 121). El silencio ha sido una condición necesaria pero no suficiente, es decir, ha sido un signo más convenientemente contextualizado, o por decirlo con las palabras de Rancière: “La fuerza del silencio que traduce lo irrepresentable del acontecimiento sólo existe por su representación” (2010, p.96). Después del silencio inevitable e imprescindible, Bomba sigue hablando. En ese decir, en ese visualizar, se derrota al olvido deseado por los nazis en la medida que se recuerda a las víctimas, a los olvidados; ineludiblemente las últimas palabras de Bomba son una responsabilidad para las que ya no están:

Bien. Prosigamos.

Sí. ¿Qué respondió cuando su mujer y su hermana fueron introducidas?

Trataba de hablarles, pero tanto a una

como a la otra

era imposible decirles que se trataba del último instante

de su vida,

porque detrás estaban los nazis (...)

Pero sin embargo, hacía por ellas lo máximo,

quedarse con ellas un segundo, un minuto más,

las estrechaba, las abrazaba.

Porque sabía que no las volvería a ver jamás (Lanzmann, 2003, p. 122).

En determinadas ocasiones se suelen contraponer al leer *Shoah* la palabra (sagrada) del testigo frente a (la idolatría de) la imagen. En cambio, cómo acabamos de ver a través del testimonio de Bomba, el pliegue entre la imagen y la palabra puede resultar operativo a la hora de testimoniar. Para seguir pensando las relaciones entre ambos términos puede ser interesante acercarnos ahora al testimonio de Filip Müller.

Este ha elaborado su experiencia tanto a través del relato autobiográfico, en su *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, como a través de la imagen mediante su testimonio en *Shoah*. Esta dualidad nos permitirá seguir viendo las analogías entre la representación visual y la textual, ya que el ejemplo de Müller es paradigmático a la hora de detectar las solidaridades necesarias entre

palabra e imagen que permitan elaborar la memoria de la catástrofe³⁷.

Decía Primo Levi que había dos tipos de testigos: los que hablan y los que callan. Fillip Müller pertenece al primer tipo de superviviente. A lo largo de su vida, Müller no ha parado de contar, de narrar. Müller testimonia contra el olvido nazi y es consciente que todo el problema de la memoria es un problema de imaginación. Contra lo imposible y todos sus correlatos: lo indecible, y lo inimaginable de Auschwitz, el superviviente pone en práctica la imaginación como un mecanismo que nos recuerda su *posibilidad*, tanto pasada como futura:

El momento más espantoso era
la apertura de la cámara de gas (...)
a eso no se acostumbra uno jamás.
Resultaba imposible.
Imposible.
Sí. Hay que imaginárselo (Lanzmann, 2003, p. 130).

“Hay que imaginárselo.” Allí donde nuestro pensamiento desfallece puede aparecer la imaginación como una forma de pensar lo impensable. El testimonio citado anteriormente pertenece a *Shoah*, quizás sería pertinente acercarse ahora al relato autobiográfico de Müller para poner de manifiesto cómo el texto tiene un fuerte componente visual: el testigo recurre a través de palabras a la imagen (y a su montaje) para imaginar lo inimaginable:

Habían puesto la larga mesa de habitación del jefe de comando, la cual estaba abarrotada de vituallas procedentes de los países ocupados por los vencedores: conservas, salchichas, quesos, olivas, sardinas. Vodka polaco y muchos cigarrillos completaban el festín. Una docena de jefes de las SS habían llegado al crematorio para sumarse a la fiesta de Gorges. La bebida y la buena comida no tardaron en producir sus efectos, y uno de ellos, que había traído su acordeón, se puso a acompañar a los comensales, que iban entonando sus cancioncillas. (...) Risas, cantos y gritos cubrían el estrépito de la cámara de incineración, pero desde la habitación en que nos encontrábamos, oíamos las vibraciones y el sonido de los ventiladores, las voces de los kapos y la limpieza de los atizadores de los fogones (Apud. Didi-Hubermann, p. 54).

37 Hacia el final de su entrevista con *Cahiers du cinéma*, le preguntan a Derrida qué representación considera “más fuerte”: el poder de la imagen de *Shoah* o la escritura de Robert Antelme. La respuesta de Derrida nos parece ejemplar: “No quisiera tener que elegir entre ambos. Y no creo que uno pueda reemplazar al otro. Por otra parte, en *La especie humana* hay muchas imágenes: es a su modo un libro-film. *Shoah*, por su parte, es un film-texto, un cuerpo de palabras, un habla incorporada” (Derrida, 2001, web).

La imagen aparece en el texto y automáticamente se impone en nuestra lectura un desgarró que deviene del contraste inconmensurable de dos situaciones en un principio enfrentadas: una fiesta con vodka, risas y cantos que inesperadamente se hace compatible con las “operaciones” terriblemente cotidianas de un crematorio. A través de las palabras hemos accedido a unas imágenes que en un principio eran impensables. Y es que la palabra también tiene un carácter representacional, escribe Rancière: “La representación no sólo es el acto de producir una forma visible, es el acto de dar un equivalente, cosa que la palabra hace tanto como la fotografía” (2010, p.97).

Para Didi-Hubermann no estamos aquí tan lejos de la práctica del montaje cinematográfico: “es el contraste totalmente desgarrador, en la misma y única experiencia, de dos planos totalmente opuestos” (Didi-Hubermann, 2004, p. 55). Es más, el propio Jean-Luc Godard nos llega a decir que a partir de las palabras: “el texto, en un momento dado, acaba por hacer surgir de nuevo imágenes. (...) Un día que dos palabras (estuvieran) contrapuestas me chocó como una imagen” (Apud. Didi-Huberman, 2004, p. 205). Hay pues, una dialéctica de la imagen tanto en Godard como en Müller que nos permiten acceder al pasado, retrotraernos a las relaciones de tiempo que en un principio parecían irreducibles al presente, relacionarnos con nuestra historia en definitiva, ya que a partir del montaje se iluminan partes de la realidad que creíamos ilegibles, invisibles para siempre. A partir del choque de dos elementos en un principio no relacionados, o incluso aparentemente antagónicos, se nos da a ver un espacio de la realidad que desconocíamos.

Pero más allá del montaje, Müller se nos aparece esencialmente como un narrador, recordemos este sentido la descripción que Lanzmann realiza de éste: “es irrepetible esa voz de bronce y la reverberación vibrante de su timbre, que continúa mucho tiempo después de que sus justas y dramáticas palabras han sido pronunciadas, esa elevada reflexión sobre la vida y la muerte, forjadas por tres años de infierno” (Lanzmann, 2011, p. 421). La capacidad de Müller para construir su relato, para hablar de la vida y de la muerte, es lo que le acerca, irremediabilmente, a la figura del narrador que teorizó Walter Benjamin. Retomemos pues la lectura de Benjamin para contextualizar las palabras de Müller.

Benjamin ya había detectado en el aire de su tiempo las claves de ese proceso de negación de la individualidad que implica que la voz narrativa se silencie, que no encuentre la forma necesaria para elaborar la experiencia de manera que la memoria pueda ser configurada, se haga justicia y el daño pueda ser reparado: “El arte de la narración está tocando a su fin. Es cada vez más

raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad. Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias” (Benjamin, 1999, p.111). Benjamin encuentra en la Guerra Mundial un proceso que no se detendrá: “¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos” (Ibid, p.111).

La experiencia ya no puede ser transmitida y ello neutraliza la vida del narrador. Benjamin nos habla de tres causas para explicar lo inaprensible de la experiencia: la guerra, la privatización de la muerte en las sociedades industriales y la aparición de la información. Esto es, el tiempo de los medios de comunicación es el instante, mientras que el narrador “presta oídos a la nueva que viene de lejos” (Ibid, p.116). Además, en la información, el acontecimiento está cargado de explicaciones, siendo antagónico al arte de narrar que radica precisamente, en referir una historia abierta, sin causas precisas, siendo “libre de arreglárselas con el tema según su propio entendimiento, y con ello la narración alcanza una amplitud de vibración de que carece la información” (Ibid, p.117).

Benjamin nos recuerda un relato de las *Historias* de Herodoto. Trata de Psamenito, rey de los egipcios derrotado por los persas. Debido a su derrota, éste es humillado a través de una marcha triunfal, en la que tiene que contemplar a su hija como criada y a su hijo en el desfile que lo lleva a su ejecución. Psamenito no se inmuta al ver pasar a sus hijos, sin embargo, cuando reconoce entre los prisioneros a uno de sus criados muestra la expresión de la más profunda pena. La clave del relato estaría en que Herodoto no nos cierra la explicación de su conducta, dejándonos la puerta abierta a la interpretación. Benjamin concluye que “cuanto más natural sea esa renuncia a matizaciones psicológicas por parte del narrador, tanto mayor será la expectativa de aquella de encontrar un lugar en la memoria del oyente, y con mayor gusto, tarde o temprano, éste la volverá, a su vez, a narrar” (Ibid, p 118). Así, sin oyente que se haga narrador no hay narración.

En el testigo del campo encontraríamos el paroxismo del proceso de enmudecimiento del que Benjamin nos habla. Pensemos en el Robert Antelme de *La especie humana*: “Apenas empezábamos a contar, nos ahogábamos. Lo que teníamos que decir empezaba entonces a parecernos a nosotros mismos inimaginable” (Antelme, 2001, p. 9). O pensemos en Simon Srebnik:

Es algo que no se puede contar.

Nadie puede

imaginarse lo que ocurrió aquí.

Imposible. Y nadie puede comprender esto.

Incluso yo mismo, hoy día (Lanzmann, 2003, p. 18).

En este marco, Reyes Mate (2003, p.178-184) nos dice que en las características que Benjamin atribuye al narrador, hay rasgos que anuncian al testigo. Ambos toman como materia para su relato la experiencia, y ambos tienen como motor de su narración la cercanía de la muerte. Asimismo, tanto el narrador como el testigo no pretenden agotar todas las explicaciones: “En el caso del testigo hay un silencio que atraviesa todo su testimonio. Si no es capaz de remitir a ello, el testimonio es sospechoso” (Reyes Mate, 2003, p. 180).

Fillip Müller –al igual que Srebnik y Antelme-- afronta la posibilidad de contar su experiencia pese a todas las dificultades. Müller ha sobrevivido a las cinco liquidaciones del *sonderkommando* y ahora tiene un deber ineludible, contarlo. Müller entró por primera vez en el crematorio de Auschwitz I con veinte años, un domingo de mayo de 1942:

Inmediatamente, el hedor, el humo, me sofocaron.

Corrimos, todavía,

y entonces distinguí los rasgos

de los primeros hornos.

Y entre los hornos, se agolpaban algunos detenidos judíos (Lanzmann, 2003, p. 65).

Müller va organizando su relato en un principio sin necesidad de la intervención de Lanzmann. Su ritmo es lento. Estableciendo los oportunos silencios entre cada frase, entre cada palabra. Lanzmann lo respeta. A la hora de conducir lo silenciado a la palabra hay que ser pacientes. A diferencia de Bomba la puesta en escena no pasa por repetir la acción pretérita en otro espacio. Müller nos habla sentado, y por ello, simultáneamente a sus palabras, el director nos muestra las ruinas del no-lugar Auschwitz con travellings llevados a cabo de manera muy suave, casi imperceptible. Es así cómo la puesta en escena se construye a través del montaje: “la voz cobra existencia en el paisaje y ambos se refuerzan mutuamente, el paisaje atribuye otra dimensión a la palabra y la palabra resucita el paisaje” (Lanzmann, 2009, p. 68). Jean-Luc Godard suele decir que todo travelling tiene un sentido moral, posiblemente en los travellings de *Shoah*, en constante tensión con las palabras del testigo, encontramos el arquetipo moral de ese movimiento de cámara del que nos hablaba Godard.

La anterior es la primera intervención de Müller en el filme. Fijémonos ahora en sus últimas palabras en *Shoah*. Un grupo de judíos checos ha llegado a Auschwitz. Estos son enviados a la cámara de gas. Müller los reconoce, son habitantes de su pueblo natal. Se han dado cuenta de que van a ser gaseados, se resisten y los guardias tienen que utilizar la violencia. Les ordenan entrar en el crematorio, introduciéndolos por la fuerza:

Y, de repente, aquello fue como un coro.

Un coro...

Todos empezaron a cantar.

El canto llenó por completo el vestuario:

el himno nacional checo;

después decidieron retumbar la Hatikva.

Aquello me emocionó terriblemente, aque... aque.

¡Parad, por favor! (Lanzmann, 2003, p. 171).

Müller no puede continuar. Las lágrimas inundan su rostro. Ahora ya no accedemos a las imágenes de las cámaras y los crematorios. El rostro quebrantado, roto, de Müller, ocupa el centro de la narración. Pero la cámara no ha dejado de grabar, lo innombrable debe de ser dicho. La coerción del registro cinematográfico obliga a Müller a continuar, tiene que testimoniar para salvarse, para encontrar una sentido en su vida. Cuando el humano es convertido en no-humano, cuando pasa por una experiencia extrema de violencia, el espacio de la representación puede ser un lugar en el cual constituirse como sujeto. Al igual que el Montaigne de los *Ensayos* que escribía "... me retrato a mí mismo", la víctima recupera la dignidad humana por medio del testimonio, escribe Reyes Mate: "Ser testigo equivale a constituirse en sujeto humano" (Reyes Mate, 2003, p.177).

Después de unos segundos de silencio Müller continúa narrando, asistimos a la mismidad de su rostro, a su ser ahí de su cuerpo y de su voz, nada más. Es lo que queda de su daño, su presencia, esa presencia que Blanchot encontraba también en la escritura de Antelme: "Presencia que ningún poder por formidable que sea, podrá alcanzar, por mucho que la suprimiese, y es esta presencia la que lleva consigo, sólo ella y como última afirmación, eso que Robert Antelme llama *el sentimiento final de pertenencia a la especie*"³⁸ (Blanchot, 2008, p. 170). Pero, ¿cómo afirmar esta presencia

38 Nos parece que G. Agamben está pensando en un tipo similar de "presencia" cuando describe al cuerpo del "musulmán" como última forma de resistencia en el campo: "Podemos decir que el musulmán se mueve en una absoluta indiferencia entre hecho y derecho, vida y norma, naturaleza y política. Precisamente por esto, el guardián parece sentirse algunas veces súbitamente impotente ante él, como si por un momento le asaltara la sospecha de que el musulmán le estuviera oponiendo una forma inaudita de resistencia" (Agamben, 2006, p. 235).

como resto? ¿Cómo perseverar en ese “estar ahí” como vulnerabilidad absoluta cuando toda mirada en el *Lager* pasaba por la negación de esa precariedad última? O por plantearlo de nuevo con Blanchot: “¿Cómo, destruido como Sujeto, es decir, en este sentido esencialmente destruido, puede responder a esa exigencia que es la de la presencia en él?” (Ibid, p. 170). Veamos una posible respuesta.

Müller se ha dado cuenta de que su vida ya no tenía ningún valor. ¿A santo de que vivir? ¿Para qué? El testigo decide entrar con sus compatriotas en la cámara de gas y morir. Lanzmann pregunta “¿Ya en la cámara de gas? ¿Tú estabas, ya, dentro?” Müller responde a Lanzmann:

Sí. Una de ellas me dijo:

“Por lo visto, quieres morir. Pero eso
no tiene ningún sentido.

Tu muerte no nos devolverá la vida.

No es esta la acción.

Debes salir de aquí,

debes dar testimonio de nuestro sufrimiento

y de la injusticia

que se ha cometido con nosotros” (Lanzmann, 2003, p.171).

Y es que la víctima no sólo se redime a sí misma al narrar su experiencia, sino que su objetivo es también salvar a los que no han vuelto para contarlo, dar voz a los que la han perdido. Su relato es una responsabilidad para con el otro: “El Deseo del Otro –escribe Lévinas-- que vivimos en la más trivial experiencia social es el movimiento fundamental, la pura transportación, la orientación absoluta, el sentido” (2005, p.56). No es posible la inteligibilidad de uno mismo fuera de la relación, no hay una representación posible de lo humano fuera de la comunidad, volvamos a Blanchot: “Para que tal movimiento comience a afirmarse realmente, es necesario que, fuera de este yo que he dejado de ser, se restaure, en la comunidad anónima, la instancia de un Yo-Sujeto, y no ya como poder dominante y opresor levantado contra el “prójimo”, sino como eso que puede acoger al desconocido y al extranjero: acogerlo con la justicia de un *habla* verdadera” (Blanchot, 2008, p. 171).

Esa comunidad anónima es la que posibilita que cada testigo en *Shoah* persevere en su singularidad absoluta y a la vez forme parte de ese murmullo multitudinario que impregna el film a lo largo de sus nueve horas de imágenes, palabras, gestos y silencios. La película se convierte así –

nos dice Lanzmann-- en una forma rigurosa de decir: “la suerte corrida por todo un pueblo por entero y en la que los heraldos, olvidados de sí mismos, extraordinariamente conscientes de lo que el deber de transmisión requería de ellos, se expresan con naturalidad en nombre de todos” (Lanzmann, 2011, p. 422).

2.3. Ruth Klüger: La mujer desconocida en Auschwitz.

Y sin embargo, aquellos pormenores difuminan la intensidad del sufrimiento, y sólo el tono de voz deja adivinar lo diferente, lo ajeno, lo maligno.
(Klüger, 1997, p. 17).

Ha sido una larga noche.
(*Gaslight*, 1944).

Ya hemos visto como algunos supervivientes testimoniaron nada más salir del Lager. Recordemos como la escritura catártica de Levi, su necesidad de poner en palabras su experiencia, fue lo que le permitió seguir viviendo después de Auschwitz. Otros, sin embargo, escribieron después de una largo periodo de silencio, ¿de olvido? Ese es el caso de Ruth Klüger, superviviente de la *Shoah*, que escribe su autobiografía, *Seguir viviendo* (1997), casi cincuenta años después de haber vivido la experiencia concentracionaria. Seguramente, la temprana edad en la que la autora tuvo que pasar por esta experiencia sea una de las motivaciones (aunque no la única y a lo largo de este ensayo seguro que se nos irán apareciendo otros motivos, razones o causas) por las cuales la escritura de su relato, de sus memorias, no se produce hasta el año 1992. Klüger era todavía una niña cuando Austria, su país natal, fue anexado al Tercer Reich. Y es desde ahí, desde esa posición, desde la cual Klüger va a sufrir el holocausto: la expulsión de la escuela a finales de los años 30 en Viena, la exclusión del espacio público, la emigración (trágica) de su padre y la deportación junto a su madre a los campos de Theresienstadt, Auschwitz-Birkenau y Gross-Rosen.

Por definición, siempre hay un diferimiento entre la experiencia vivida y la voz narrativa que da cuenta de la misma. Evidentemente, ese hiato está presente en Klüger, es más, podemos decir que esa distancia es la condición de posibilidad de su texto. El relato de Klüger se inicia en el presente, su perspectiva es una perspectiva inscrita en el ahora que rehuye cualquier tipo de historicismo y que a la vez hace explícito la dificultad de decir, de narrar: “Es absurdo querer presentar los campos, en lo espacial, como fueron entonces. Pero casi es tan absurdo quererlos describir con palabras, como si no mediase nada entre nosotros y el tiempo que existieron” (Klüger,

1997, p. 82). En este sentido, la mirada de Klüger es una mirada contemporánea (desde los años noventa del siglo XX) de los campos de exterminio.

Ahora bien, esta contemporaneidad implica un doble sentido: se analiza el pasado en función del presente y al mismo tiempo se lee el ahora desde los acontecimientos pretéritos. Se produce así un flujo narrativo que se torna ambiguo temporalmente. En un principio, parecía que esa distancia de la que venimos hablando nos protegía y nos blindaba ante el pasado. Sin embargo, tal y como iremos viendo, cierto montaje de las palabras (que se transforman en imágenes) hacen que lo real de la experiencia emerja en la cotidianidad del presente, escribe Klüger: “Por la mañana nos despertaba una sirena o silbato y nos hacían el recuento en la oscuridad. Estar de pie, estar de pie sin más, me resulta hoy tan odioso que a veces dejo una cola y me marchó cuando ya casi me ha llegado el turno” (Ibid, p. 151). El espacio de hoy se nos aparece así habitado por espectros de otro tiempo. Y el espectro es la imagen por excelencia del entre: entre el pasado y el presente, entre los vivos y los muertos, entre la excepción y la norma, entre lo ilegible y lo legible, entre el autor y el lector. Porque al fin y al cabo esa espectralidad no es más (ni menos) que un efecto de lectura. Lo extraño (la espera, la nada, el aburrimiento) ha surgido en un espacio trivial que forma parte también del imaginario del lector, recordemos a Simone Weil: “Existe lo imaginario que llega al alma desde fuera con toda la calidad de real. Lectura” (Weil, 2001, p. 528).

Lectura no sólo del lector, sino lectura previa que constituye al autor. No hay un origen puro, un grado cero de escritura, sino que la voz de la autora tiene su fuente en otras voces. La testigo, en su ubicación desde el ahora, conoce todos los textos, las imágenes y los debates que en torno al holocausto se han realizado. Hay una historia.

Recordemos por ejemplo una de las críticas cinematográficas más célebres y decisivas del siglo XX. Lleva por título *De la abyección* (2005) y fue escrita en 1959 por Jacques Rivette a partir del film *Kapo* de Gillo Pontecorvo, escribe Rivette: “Obsérvese sin embargo en *Kapo* el plano en el que Riva se suicida abalanzándose sobre la alambrada eléctrica. Aquel que decide, en ese momento, hacer un travelling de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio” (2005, p. 37). La clave del texto de Rivette es poner de manifiesto el cortocircuito existente en el film de Pontecorvo entre la ética y la estética, haciéndose eco de la famosa frase de Moullet (que tanto citaba Jean Luc Godard) según la cual *los travellings son una cuestión de moral*. En el fondo, lo central del artículo de Rivette es la crítica del realismo,

para el crítico francés la creencia realista de que las imágenes nos dan un acceso transparente a nuestra historia sólo conllevan una repetición de lo peor: “el realismo absoluto, o el que puede llegar a contener el cine es aquí imposible (...) cualquier tentativa de reconstitución o de enmascaramiento irrisorio o grotesco, cualquier enfoque tradicional del “espectáculo” denota voyeurismo y pornografía” (Ibid, p. 36).

Frente al realismo y la transparencia, el planteamiento de Rivette es sin duda muy cercano al proyecto de la modernidad cinematográfica que precisamente se estaba fraguando en Francia en aquellos años, a saber: la necesidad de que las imágenes se piensen a sí mismas, de lo metacinematográfico en definitiva. La autoconsciencia del relato sería la falta imperdonable en *Kapo*, volvamos al texto de Rivette: “Lo menos que se puede decir es que, cuando se acomete una película sobre un tema como éste (los campos de concentración), es difícil no proponer ciertas cuestiones; pero todo transcurre como si, por incoherencia, necedad o cobardía, Pontecorvo hubiera decidido no planteárselas” (Ibid, p. 36).

Ya hemos visto como Klüger, al igual que Rivette, criticaba el realismo, la ingenuidad y la transparencia respecto la representación de los campos. Al mismo tiempo (o como consecuencia de esa misma crítica) la superviviente va a negociar y conversar con otros relatos y textos, es decir, va a tornarse intertextual para hacer inteligible su narración. Ya hay un marco previo, un contexto desde el cual pensar el genocidio judío. Klüger parte de esa tradición, ese es el imaginario que a priori comparte con el lector, aunque a continuación vaya a deconstruir, criticar y cuestionar esa expectativa, esa comunidad. En cierto modo, la verdad en Klüger no se asocia tanto al contenido de su texto como a la capacidad de ser escéptica con los enunciados recibidos por la tradición y de ahí que la superviviente se identifique con “la tendencia del marginado a hacer juicios, a cuestionar, a sacar a la luz los motivos ocultos, a analizar lo establecido” (Klüger, 1997, p. 95). Desde esa perspectiva podemos leer el testimonio de Klüger como un ejercicio de interpretación desde los márgenes, de discrepancia desde su daño que no se reconoce en el relato oficial. De ahí su reflexividad y su oposición radical respecto de determinados postulados estéticos: “yo no puedo hablar de los campos como si fuera la primera, como si nadie hubiese hablado de ellos, como si todos los que lean esto no supiesen ya tanto sobre el tema que ya basta y sobra, y como si no se hubiese explotado todo esto políticamente, estéticamente y también con barato sentimentalismo” (Ibid, p. 83). Consecuentemente, Klüger va a construir su mirada y su escritura en función de las miradas y escrituras que anteriormente dieron cuenta de la *Shoah*. Cinco son los nombres que planean alrededor del texto de la autora: T.W. Adorno, Claude Lanzmann, Primo Levi, Hannah

Arendt y Simone Weil. Es a partir de la conversación con esas voces cómo la autora va a construir su propia voz. Veamos cómo.

La lectura que Klüger hace de Adorno nos puede servir para seguir profundizando en las relaciones entre la ética, la estética y la memoria. O dicho de otro modo: las relaciones entre la cultura y la barbarie. En un principio podemos pensar a Klüger con Adorno en su crítica de la cultura humanista occidental. Un experiencia concreta vivida en Auschwitz por la autora de *Seguir viviendo* nos ayuda a reforzar la analogía de Adorno entre la basura y la cultura después de Auschwitz. Así, una Catedrática de instituto, ante su llegada a Birkenau y la visión de la chimenea humeante, afirmaba en tono intelectual que lo evidente, lo que tenía delante de su ojos, no era posible en la Europa del siglo XX y en el corazón del mundo civilizado³⁹. Frente a la mirada de la profesora que perseveraba en el concepto de civilización aún estando en frente a su derrumbe (o de su verdad más íntima), la superviviente nos ofrece su diagnóstico: “todo es posible, porque ninguna idea es tan demencial que no pueda ser llevada a cabo en sociedades altamente civilizadas. ¿Qué los nazis fueron bárbaros? Ridículo” (Ibid, p. 150). De todas formas, el diagnóstico de Klüger no implica la demolición o el fin de la cultura, más bien conlleva una reubicación o una resignificación del término. La cultura ya no sería tanto una institución que permita construir una comunidad como un dispositivo simbólico que nos permite realizar el duelo: “A mí también me gustaba la cultura pero no creía que fuese vinculante, que crease comunidad (...) La literatura no estaba unida a lo que sucedía fuera de ella. Su valor consistía en el hecho de poder consolar, que también pudiese enseñar o convertir es algo que nunca espere de ella” (Ibid, p. 122).

Y es aquí, concretamente en la palabra “consuelo”, donde podemos leer ahora a Klüger contra Adorno. Si hay un concepto que sale mal parado en toda la teoría estética adorniana es el de la reconciliación o el consuelo. Para Adorno, el espacio del arte tiene que ser el espacio de lo no reconciliable, del desgarrro inconmesurable: “El arte —escribe Adorno— no se puede reducir ni a la fórmula general del consuelo ni a la de su contrario” (2004 a, p. 10). A su vez, en el texto sobre

39 En ocasiones, este discurso, el asombro ante la catástrofe en la Europa civilizada e ilustrada, se ha utilizado para defender la singularidad del genocidio judío. Es necesario destacar todo lo que hay colonialista en ese planteamiento en tanto en cuanto es una determinada concepción europea de lo humano quién distribuye la posibilidad de que una vida sea llorada o no. Ha sido Aimé Césaire quién mejor ha puesto de manifiesto lo eurocéntrico e imperialista de este tipo de pensamiento: “sí, valdría la pena estudiar, clínicamente, con detalle, las formas de actuar de Hitler y del hitlerismo; y revelarle al muy distinguido, muy humanista, muy cristiano burgués del siglo XX, que lleva consigo un Hitler y que lo ignora, que Hitler lo *habita*, que Hitler es su *demonio*, que si lo vitupera, es por falta de lógica, y que en el fondo lo que no le perdona a Hitler no es el *crimen* en sí, *el crimen contra el hombre*, no es *la humillación del hombre en sí*, sino el crimen contra el hombre blanco, es la humillación del hombre blanco, y haber aplicado en Europa procedimientos colonialistas que hasta ahora sólo concernían a los árabes de Argelia, a los *coolies* de la India y a los negros de África” (Césaire, 2006, p.15).

Heine podemos leer: “literalmente cumplido el destino sentido por Heine, el desarraigo se ha convertido ya en el de todos; todos están dañados en su esencia y en su lenguaje como lo estuvo el excluido” (Adorno, 2009, p. 98). No obstante, Klüger no rechaza esos afectos, es más, piensa que hay que haber tenido esos sentimientos para acercarse a esa verdad insoportable, pero también que desde ahí no se puede escribir: “Hay que haber tenido esa rabia para poderse calmar otra vez, y cuando se la ha tenido ya no se escribirán poesías” (Klüger, 2007, p. 43). En otras palabras, quién se adentra en el horizonte de lo irreparable considerará fútil o trivial cualquier poema o representación. Y eso es lo que no puede aceptar la testigo en la medida que la poesía o la estética ofrecen un cierto consuelo en un doble sentido.

En primer lugar, las poesías tenían ya un sentido en el propio campo de concentración: “por dondequiera que estuve recité y compuse poesías. Muchos de los reclusos de los campos de concentración hallaron consuelo en los versos que sabían de memoria. Uno se pregunta en qué consiste en el fondo ese consuelo de la recitación (...) lo que nos daba un apoyo era la forma como tal” (Ibid, p. 126). Así pues, encontramos en la práctica de la poesía, una técnica que permite la autopercepción de uno mismo como humano en un contexto que negaba radicalmente ese reconocimiento. Igualmente, podemos detectar un mecanismo similar de inteligibilidad de lo humano en el proceso de la lectura, ya que este, de modo análogo a la recitación, permite el reconocimiento de la humanidad de uno, en soledad, a partir de una alteridad textual. Cuando en el campo de concentración todas las relaciones pasaban por la inhumanidad y la soledad, la lectura posibilita un espacio de resistencia. En este contexto, la superviviente escribe cómo en un determinado momento tiene acceso a un libro en el campo de Gross-Rossen. Se trata del “Paseo de pascua” del *Fausto*, escribe Klüger: “Yo me apropié de esos versos por el célebre final, *aquí soy un ser humano, aquí puedo serlo*” (Ibid, p. 162).

Y en segundo lugar, las poesías tienen una razón de ser después de la experiencia de los campos de exterminio como una forma de hacer concreto lo absoluto y lo radical de la vivencia, de narrar para uno mismo (y para los demás) la experiencia y así encontrar un sentido en el sinsentido, escribe Ruth Klüger sobre varias poesías infantiles escritas en Gross-Rossen tras haber abandonado Birkenau: “yo quería elaborar lo que había vivido, de la única manera que sabía, mediante ordenadas, estructuradas estrofas poéticas. Son poesías infantiles, que en su regularidad querían crear un contrapeso al caos, un intento poético y terapéutico de contraponer a aquel absurdo y destructivo circo en el sucumbíamos, algo lingüísticamente completo, rimado; o sea, en realidad, la más antigua pretensión estética” (Ibid, p. 128). Esos versos, esa estética, funcionan como tumba

para los sin tumba, como juicio para los sin juicio, como legibilidad para lo ilegible y como duelo para la melancolía en la medida que “cuando no hay tumba, el luto no cesa (...) Cuando digo tumba no me refiero a un sitio fijo en el cementerio, sino al hecho de saber que ha habido muerte” (Ibid, p. 98). Es así como el poema o la representación permiten el duelo necesario que supere las imágenes abismales o la vivencias absolutas: “Quien solo tiene vivencias, sin rimas y sin pensamientos, corre el peligro de perder el juicio. Yo no he perdido el juicio, yo he hecho rimas” (Ibid, p. 129).

Pero en el debate sobre la representación Klüger no se centra exclusivamente en la posibilidad de la poesía o la literatura después de Auschwitz, sino que en sus memorias también hay diferentes fragmentos dedicados a pensar o reflexionar sobre los lugares del exterminio. Y si anteriormente, en el debate estético, conversaba con Adorno; ahora se impone –como veremos-- un diálogo con Claude Lanzmann. Ya hemos visto cómo *Shoah* era sobre todo una reflexión sobre los espacios en los que se llevó a cabo la destrucción de los judíos europeos, o mejor dicho, cómo *Shoah* era una representación de lo queda del genocidio en nuestro presente y en este sentido su presencia es fundamental en Klüger en la medida que la autora se va a interesar por cuestiones tales como: ¿Podemos volver a los lugares del holocausto? ¿Tiene algún sentido ese retorno a los campos después de la catástrofe? Y en caso de que lo tenga: ¿Cómo ver o interpretar el campo desde el presente cuando ya sólo quedan huellas? ¿Cómo conservarlo? ¿Tiene algún sentido convertir los campos en museos?

Klüger nos confiesa en sus memorias que –a diferencia de los personajes de Lanzmann-- nunca ha vuelto a Auschwitz ni que tiene la intención de volver. Para ella no hay un retorno posible, la superviviente no cree que tengan ningún sentido las peregrinaciones colectivas a esos lugares de horror convertidos ahora en santuarios: “El lugar que yo vi, olí y temí y que hoy sólo existe como museo, no es el mío, nunca ha sido el mío (...) Y sin embargo a todo aquel que ha salido con vida de allí, se le vincula a ese lugar, como una especie de lugar de origen (...) Auschwitz es tan ajeno a mí como la luna. Auschwitz fue solamente una monstruosa casualidad” (Ibid, p. 140).

Este extrañamiento o distanciamiento, esa crítica del origen a partir del lugar Auschwitz, lo podemos leer en un doble sentido. Por un lado, es interpretable como la actualización de la polémica frase de Lanzmann según la cual: “¡Nadie ha estado en Auschwitz!” (Lanzmann, 2011, p. 512). Pese a lo paradójico que nos puedan parecer las palabras de Lanzmann estas tienen un sentido. Esto es, nadie ha estado en Auschwitz en tanto en cuanto los que fueron asesinados nada más llegar apenas pudieron habitar, ver o conocer ese lugar; mientras que los seleccionados para los trabajos

en el campo de concentración conocieron y (sobre)vivieron en todos los espacios de Auschwitz, en todos menos en uno: las cámaras de gas. Por consiguiente, el texto de Klüger lo podemos entender como una declaración desde la supervivencia: Auschwitz es ajeno a ella porque ha sobrevivido, Auschwitz es ajeno a ella porque tiene que *seguir viviendo* y por tanto forma una comunidad con los vivos y no con los muertos, escribe Klüger: “Yo no puedo cavar con vosotros vuestras tumbas. Quien no murió con vosotros, tiene que morir de otro modo y en otro momento” (Klüger, 2007, p. 102).

Por otro lado, su oposición al retorno a los campos de concentración pasa por la prácticas y políticas de la memoria que se han configurado en los mismos, pasa por una crítica radical de la museización del *Lager*: “En esa cultura museal de los campos de concentración la conciencia histórica obliga a todo coetáneo sensible, por no hablar del político penetrado de principios éticos, a hacer fotografías en un lugar semejante o, mejor aún, a hacerse fotografiar” (Ibid, p. 73). Pero más allá de la conducta superficial de algunos visitantes que se acercan como voyeurs con sus cámaras fotográficas como si estuvieran en un parque temático del horror, la testigo va a criticar la instrumentalización política de la memoria en la medida que esas prácticas de recuerdo se sitúan de nuevo en un falso historicismo que piensa que podemos acceder de un modo privilegiado al pasado conservando ingenuamente lo que fue. En este marco, Klüger nos cuenta una visita a Dachau debido a la insistencia de unos amigos americanos: “Allí todo estaba limpio y bien ordenado, y hacía falta más imaginación de la que tiene la mayoría de la gente para representarse lo que sucedió en aquel lugar hace cuarenta años. Piedras, madera, barracas, la explanada del recuento. La madera huele a frescor y a resina, sobre la vasta explanada sopla un viento vivificante, y las barracas producen un efecto casi acogedor. Qué ideas le pueden venir a uno de aquello” (Ibid, p. 82). A partir de esta experiencia, Klüger retoma de nuevo nuestra relación con los espectros y pone de relieve cómo el historicismo se acaba convirtiendo en kitsch al no ofrecer ese acceso a priori real que nos ofrecía al lugar ya que “Esa cultura museal se basa en la falsa creencia, hondamente arraigada, de que los fantasmas se pueden aprehender justamente allí donde cuando vivían, dejaron de existir (...) ¿No dan pie a la sentimentalidad esos renovados restos de viejos horrores, o sea, no apartan del objeto hacia el que sólo aparentemente encauzan la atención y lleva a una complacencia en los propios sentimientos?” (Ibid, p. 80).

Ahora bien, qué hacer entonces con los lugares, cómo relacionarnos con los espectros sin la ubicación en el espacio. ¿No sería una traición a los que allí murieron abandonar esa topografía del horror? En este sentido se pregunta Klüger “¿Siguen errando por allí los hombres que se arrastraban

por las enfermas e interminables horas, los llamados “musulmanes”, que habían perdido la fuerza y la energía de seguir viviendo?” (Ibid, p. 82). Y por ello, la respuesta para escuchar a los ausentes, parece pasar por dos experiencias estéticas, la primera es referida en un artículo por Peter Weiss, la segunda está íntimamente ligada (de nuevo) a la *Shoah* de Claude Lanzmann.

Klüger se interesa en el artículo de Weiss en la medida que éste se plantea la misma cuestión que aquella: ¿se pueden encerrar los fantasmas en un museo? Y en un principio (al igual que Klüger) Weiss responde que “no”, pues el campo de concentración está vacío, ausente, de lo que sucedió tiempo atrás. Sin embargo, hay una segunda respuesta, un “sí” ya hacia el final del texto ya que ese visitante consigue en una vieja barraca de Auschwitz “conjurar a los espíritus” (Ibid, p. 79). Obviamente, nos dice Klüger, lo que Weiss ha visto ya lo traía en su maleta y por tanto la constelación del lugar en la que se ubica Weiss no es tan diferente de la del museo y la del visitante. Con todo, Weiss es el mejor visitante que uno pueda imaginar en tanto en cuanto, según Klüger, él no veía un monumento acabado pretérito, cerrado o frío. Muy al contrario, Weiss es capaz de observar el campo desde su ahora y eso le permite concluir “que “eso” aún no ha pasado, por lo cual, con la actitud consecuente que le es propia, ha comparado la persecución de judíos con otros exterminios masivos, lo que muchos le han tomado a mal. Pero yo no sé en absoluto como puede uno aproximarse al tema si no es comparando” (Ibid, p. 80). En consecuencia, la recuperación del lugar sólo tiene sentido desde una ubicación crítica en el presente. Luego el retorno al espacio del exterminio tendría su razón de ser en su capacidad para hacernos leer nuestro tiempo a contrapelo, para interrumpir y cuestionar nuestra cotidianidad. Y para ello la autora necesita “dinamitar” otro de las narraciones que se han establecido en la configuración de la memoria del holocausto: el de la singularidad⁴⁰.

Para Klüger el relato de la singularidad del genocidio judío implica una representación del holocausto que conlleva un encierro en la mismidad del daño y en la soledad: “Ese angustioso rechazo de toda posible comparación, esa insistencia en el carácter único de aquel crimen. Que nunca vuelva a ocurrir. De todos modos, nunca ocurre lo mismo dos veces; en ese sentido cada hecho es, como cada ser humano o incluso como cada perro, único. Seríamos mónadas aisladas si no hubiese comparación y diferenciación, puentes de una única cosa a otra cosa única” (Ibid, p. 74). O sea, la superviviente reivindica la relación, la intersubjetividad y el diálogo entre diferentes experiencias de dolor y violencia. Y al mismo tiempo tampoco rechaza de plano la singularidad, más bien habla de una singularidad nómada o relacional, aquella que va del ser singular viviente

40 Llevaremos a cabo un análisis de la problemática de la singularidad del holocausto en el capítulo 4.3.

cualsea a otro singular viviente cualsea. Y esos puentes entre singularidades sólo pueden venir dados a partir de la puesta en común de los daños, de las catástrofes: “en el fondo lo sabemos todos (...) parte de lo que sucedió en los campos se repite en muchos sitios, hoy y ayer, y los campos fueron también imitaciones (por supuesto que imitaciones de carácter único) de lo de anteayer” (Ibid, p. 74).

Desde esta posición, podemos entender cómo en ocasiones (y aquí la tesis de Klüger se acerca a la desarrollada por Kertész en nuestro primer capítulo) el discurso de la singularidad implica la aparición de tabúes o de silencios (bien sean estos de la violencia pasada, o bien sean de la violencia que vivimos en nuestro presente), estableciendo así una narración logocéntrica y sin fisuras que sacraliza el acontecimiento, convierte al holocausto en una religión y así nos reconcilia (aquí Klüger está con Adorno) con el mundo exterior: “No tengo nada en contra de la fe en los fantasmas, que comparto. Pero hay que saber a quién se reza (...) Pues Dios padre es el equilibrio personificado, y norte y sur, cualquier terreno, descansa en la paz de su seno, nos asegura el poeta. En cambio, (Auschwitz) es, todo lo más, un barrio a la entrada de los no redimidos (...) Lugar de fantasmas, no lugar de Dios” (Ibid, p. 75).

Si hay alguien que nos ha mostrado que las ausencias de los muertos no redimidos todavía deambulan por los campos de exterminio ese ha sido el film *Shoah* de Claude Lanzmann. Aun así, Klüger enseguida establece una diferencia entre ella y el cineasta, éste trabaja con imágenes, ella con la palabra: “Tú necesitas los lugares. A mí me bastan los nombres de los lugares, y sin embargo me fascina su obsesividad” (Ibid, p. 81). En realidad, si le fascina a Klüger la opción de Lanzmann es porque las imágenes de su film y las palabras de su escritura no se encuentran tan lejanas. De hecho, Klüger pone en escena una experiencia que bien podría pertenecer al documental de Lanzmann. Una psiquiatra alemana de la edad de Klüger le cuenta que cuando era pequeña, en el silencioso mundo de postguerra alemán, hizo una excursión a pie con varios amigos al campo de Flossenbürg por hallarse cercano a sus viviendas: “El campo estaba abandonado, pero aún había huellas de los reclusos, objetos oxidados, jirones de ropa, las barracas. Después de la liberación, el lugar había sido abandonado apresuradamente y desde entonces nadie había vuelto a él. Mi amiga dice que allí soplaban algo de la Shoáh, y que allí no había ambiente de museo” (Ibid, p. 81). Y es así como Klüger se tiene que inventar una imagen-texto para analizar su forma de describir el lugar del campo de concentración después del acontecimiento. La autora habla de “temporaje” (Ibid, p.83): un lugar en el tiempo o lo que queda de todo aquello en el presente. El “temporaje” es esa ausencia visible, ese paisaje efímero que va a desaparecer (o ya ha desaparecido), como si Klüger

montara también, a través de palabras, imágenes que están *entre* el presente y el pasado: “Todavía hoy, cuando veo trenes de mercancías, siento un escalofrío” (Ibid, p. 110). Recordar no es más que eso: construir una ausencia a partir imágenes que sabemos (des)consoladoras, tal y como escribió Blanchot: “aún podremos recorrer los mismos caminos, podremos dejar venir imágenes, apelar a una ausencia que nos figuraremos, por una consolación falaz, que es la nuestra. Podemos, en una palabra, recordar” (Blanchot, 2007, p. 267).

Otra de las voces a partir de las cuales Klüger construye su texto es la Primo Levi. Al igual que Levi, Klüger también piensa que hay dos tipos de testigos: “Los supervivientes, o bien se contaban a porfía los padecimientos y atrocidades sufridas, o bien se quería dejar atrás “todo aquello” para concentrarse en el porvenir” (Ibid, p. 202). Pese a que su libro se escribe y publica ya en los años noventa, Klüger siempre estuvo interesado en recordar, pensar o conversar sobre lo que había sucedido, aunque el efecto de ese decir, de ese recordar, sea ambivalente: “yo seguía teniendo ardiente interés por lo que había sucedido realmente. Tenía curiosidad, como siempre. Me liberaba del pasado y no me liberaba, alternativamente” (Ibid, p. 202). En el fondo, uno de los principales problemas que la autora aborda es el problema de la supervivencia, el de seguir viviendo después de Auschwitz, seguir viviendo después de ser una *salvada* y no una *hundida* por decirlo con los términos de Levi. Es más, esta condición de superviviente le lleva a Klüger a toda una reflexión metanarrativa sobre las limitaciones de toda autobiografía que de cuenta del holocausto: “Hace poco hablé ante un público universitario sobre relatos autobiográficos de supervivientes de los campos de concentración (...) Dije que el el problema consistía en que el autor había salido con vida. Se lee y se piensa: a pesar de los pesares salió bien parado” (Ibid, p. 141). Esto es, el autor forma parte de la excepción y no de la norma y por ello el lector puede dar un suspiro de alivio al pensar en el supuesto “final feliz” del superviviente. Para evitar ese tipo de identificación sentimental liberadora, Klüger nos remite a la responsabilidad de la lectura: “el lector amante de la verdad no debe poner el *happy-end* de mis odiseas infantiles (si se puede considerar *happy-end* el hecho de seguir viviendo) de cuenta de la esperanza de nadie, de la mía no y, desde luego, tampoco de la suya” (Ibid, p. 110).

En efecto, lo que la superviviente reivindica es lo irreparable de las vidas perdidas en el *Lager*, los supervivientes no son un contrapeso de los asesinados, existe un abismo insondable entre *los hundidos* y *los salvados* y de ahí la imposibilidad de una comunidad entre ambos: “No formamos una comunidad con los que perdieron la vida allí; es simplemente un error que nos suméis a ellos y que, por vuestra parte, os pongáis a salvo en la otra orilla de ese río negro” (Ibid, p.

142). Y es que Klüger nota que en muchas ocasiones, sus interlocutores, la ponen no del lado de los muertos, pero si la identifican con una enferma con aura mortal, al igual que Levi, nota la imposibilidad de la inteligibilidad de su relato, la imposibilidad de la escucha en el mundo de postguerra: “Éramos como enfermos de cáncer, que recuerdan a los sanos que también ellos son mortales” (Ibid, p. 234). O en otro fragmento escribe: “pensaba que después de la guerra tendría cosas interesantes que contar. Pero la gente no quería oírlo, o sólo con una cierta pose, con una cierta actitud, no como interlocutores, sino como personas que cumplen una tarea desagradable, con una reverencia que se transforma en repugnancia. A distancia” (Ibid, p. 114).

Esa distancia infinita es la que neutraliza la única comunidad que le interesa a Klüger (y la única ya posible), una comunidad entre los vivos: “también yo estoy en la otra orilla, junto con vosotros, en nuestro mundo de postguerra común” (Ibid, p. 142). De ahí la importancia de la lectura, de escuchar las noticias que traen los supervivientes de Auschwitz y de otros tantos campos; lectura que configura una intersubjetividad formada así por los textos y sus lectores, los cuales comparten un mundo común en el presente: “El recuerdo es conjuro, y un conjuro eficaz es brujería. Si lo consigo, unida a lectoras que piensen conmigo, y quizás incluso algunos lectores, entonces podríamos intercambiar conjuros como recetas de cocina y sazonar en común lo que nos proporciona la historia y las viejas historias” (Ibid, p. 84).

Estrechamente ligada a la reflexión sobre la comunidad está ligada la cartografía de Auschwitz hecha por Levi a partir de la denominada “zona gris”. A pesar del rigor y la objetividad del texto de Levi, pese a todo lo que hay de verdad en su planteamiento, en muchas ocasiones, a partir de su posición y de la difuminación entre el espacio de las víctimas y los verdugos se ha establecido un discurso que establece una sospecha sobre todos y cada uno de los supervivientes, recordemos uno de los fragmentos con los que Agamben abre su libro *Lo que queda de Auschwitz*: “Justificar la propia supervivencia no es fácil, y mucho menos en un campo” (Agamben, 2005, p. 14), o recordemos lo que un “judío de Cleveland” le comenta a Klüger en tono despectivo: “yo sé lo que vosotros hicisteis para sobrevivir” (Klüger, 2007, p. 77). Ante este tipo de discurso a la superviviente sólo le cabe la indignación: “nada me ofendía tanto, nada me parecía tan lleno de prejuicios, tan errado, como el dar por hecho que en todos los campos sólo se fomentaba el más brutal egoísmo y que quien viniese de uno de ellos seguramente era un depravado” (Ibid, p. 95).

La salida de Klüger ante este tipo de objeciones es doble, por una parte reivindica la individualidad y la historia personal de cada uno de los supervivientes: “Se dice que los

supervivientes estamos entre los mejores o entre los peores. Y la verdad también es aquí, como suele suceder, concreta (...) cada individuo lo vivió de forma irrepetible” (Ibid, p. 77). Es esta radicalidad a la hora de pensar la responsabilidad de cada uno lo que le lleva a Klüger, por otra parte, a neutralizar las relaciones de poder vinculadas con la culpa del superviviente que tanto obsesionaba a Levi y que sin duda estaban relacionadas con el proceso de deshumanización nazi. Klüger tiene muy claro (a diferencia de Arendt, luego volveremos sobre este asunto) que el problema del antisemitismo es un problema de los antisemitas, que una nunca se debe identificar con el relato que el verdugo le ofrece: “Los sentimientos de culpabilidad –escribe Klüger-- de los supervivientes no son de tal suerte que hayamos de pensar que no tenemos derecho a la vida. Yo, por lo menos, nunca he pensado que tenía que morir porque a otros los hayan matado” (Ibid, p. 185).

Por tanto, y aquí se abren las posibilidades de comunidad negadas anteriormente a los muertos, la autora, en vez de “sentimiento de culpa”, prefiere hablar de un sentimiento de “deuda” para con los que ya no están: “Un sentimiento de “deuda” habría que llamarlo. Una tiene una deuda extraña, no se sabe con quién” (Ibid, p. 185). Esa deuda extraña quizás sea el vínculo que uno mantiene con los muertos, quizás sea nuestra misma condición mortal la que configura esa “deuda”, después de todo, como escribe Simone Weil: “el intermediario es el que todavía no se ha convertido en cadáver, pero lo hará” (Weil, 2001, p. 26). De esta manera, es el intermediario (la intermediaria en este caso) la que funda la (im)posibilidad de una comunidad con *los hundidos*, al reconocer una distancia y una extrañeza entre los miembros de la misma, marcada simultáneamente por un horizonte común que a la vez acoge o hace resonar el eco ya lejano de los recuerdos de amistad y los actos de fraternidad en el propio campo: “yo tenía una sola amiga, Ditha, a la que hoy sigo llamando hermana, pues no se puede describir de otro modo una relación que se basa en una muy escasa comunidad de intereses y que es, por otro lado, algo absoluto. Lo absoluto: 1944, 1945” (Klüger, 1997, p. 156). En suma, frente a lo absoluto de lo inhumano de Auschwitz aparece lo absoluto de la amistad.

La gran brutalidad del régimen nazi, la construcción de la “zona gris” y todo el proceso de deshumanización que lo posibilitaba son descritos por Klüger siguiendo de nuevo la estela de Primo Levi. Para la testigo ha sido Levi el que mejor ha descrito el proceso de destrucción de humanidad que formaba parte de la cotidianidad del campo: “nosotros no éramos ni siquiera adversarios. La actitud autoritaria de Auschwitz siempre tendía a suprimir, a negar la existencia del recluso, de su derecho a la existencia. Primo Levi lo ha descrito en su libro *Si esto es un hombre*” (Ibid, p. 115).

En un principio (luego veremos que sí hay diferencias) ese régimen de exclusión de lo humano, esa fabricación de cuerpos en estado de excepción afectaba por igual a hombres y mujeres, por ejemplo –para Klüger– la desnudez obligatoria: “Quien se ve obligado a verse desnudo pierde una parte de sí mismo. El estado es indiferente; el contexto es lo relevante. Curiosamente, eso vale para ambos sexos, en la misma medida” (Ibid, p. 144). Lo que pone de relieve aquí Klüger es cómo la construcción del sí mismo es un proceso social, nuestra mismidad o nuestro yo surgen a partir de la relación especular con el otro, negada esa relación la perseveración en lo humano tarda poco en erosionarse: “Cuando me daban mi ración diaria, yo hundía los dientes en el pan, loca de voracidad, como si quisiera meter todo el trozo de un golpe en la boca. En muy raras ocasiones, me veía mí misma desde fuera y me avergonzaba” (Ibid, p. 163).

Esa vergüenza, de la que tanto hablaron Levi y Antelme⁴¹, es el efecto de sentirse afuera, excluido de lo humano. Esa vergüenza, Klüger lo sabe, es producto de identificarse con la mirada del SS, aceptarla, y asomarse al vértigo de la destrucción total de la humanidad ya que “se ve una en el espejo de ojos malignos, y no se puede rehuir esa imagen, pues la deformación retorna a los propios ojos hasta que se le da crédito y una se ve a sí misma contrahecha” (Ibid, p. 53). Por eso, Klüger intuye que no hay que dejarse leer por esa mirada, que hay que resistir y no identificarse para que así sea subvertida: “a aquellos hombres de raza superior no les resultaba tan fácil el trabajo en los campos de la muerte. Tenían que probarse a sí mismos mediante insolentes crueldades que aquellos hombres inferiores no eran hombres. Y al probárselo a sí mismos, los otros se volvían hombres, pues se contaba con que reaccionarían a sus burlas. La burla hubiese sido absurda sin la ofensa que tenía como meta”⁴² (Ibid, p. 144). La propia Klüger reconoce que su mirada infantil y el hecho de haber vivido de niña en Austria todo el proceso de deshumanización le ofreció no pocas ventajas de cara a desentrañar los complejos mecanismos de cosificación y exclusión de lo humano propios del operativo nacionalsocialista. A diferencia de Levi, que había llegado a Auschwitz con la “autoseguridad del europeo adulto” y ubicado en una identidad espiritual (racional) y geográfica (italiano), Klüger había sido una niña que sólo había conocido la exclusión y por tanto su mirada sobre el *Lager* era diferente: “me habían ido quitando paso a paso el derecho a la vida, de manera que para mí Birkenau no carecía de una cierta lógica” (Ibid, p. 115). En efecto, fue en la Viena de los años 30 donde Klüger intuyó que el proceso de deshumanización era básicamente visual y

41 Para una reflexión sobre la vergüenza en el contexto de los campos de concentración ver (Agamben, 2005, pp. 91-143).

42 Carlos Thiebaud ha escrito como Robert Antelme analiza esa relación especular de (in)humanidad de un modo muy similar al de Klüger. Para Thiebaud, el testimonio de Antelme eleva “un juicio moral y político sobre las políticas del exterminio nazi que, precisamente, conduciendo a la muerte a los judíos confirmaba la condición humana que como tales se les negaba” (Thiebaud, 2008, p. 216).

pasaba por la mirada. Es decir, uno no debía de identificarse con la perspectiva del SS, uno no debía de entrar en el juego de poder que los nacionalsocialistas desplegaban, era obligatorio suspender la lectura convencional de la propaganda nazi y esa acción contranarrativa Klüger la encontraba fascinante. Por ello, la autora pensaba como irresistible leer el *Der Stürmer* o ir al cine a ver *Jud Süß* (1940): “El atractivo de aquellas sesiones cinematográficas consistía en la crítica que había que realizar, en la resistencia a la tentación de identificarse y decir que sí” (Ibid, p. 59).

Ha sido Hannah Arendt en su texto *Sobre la humanidad en tiempos de oscuridad* (2006) una de las pensadoras que mejor ha puesto de relieve las relaciones entre el antisemitismo, la opacidad y la identidad, escribe Arendt: “Uno sólo puede resistir respondiendo a la identidad que es objeto de ataque. Aquellos que rechazan estas identificaciones atribuidas por parte de un mundo hostil pueden sentirse maravillosamente superiores al mundo, pero en este caso su superioridad ya no pertenece realmente a este mundo, es la superioridad en un mundo imaginario y chiflado” (Arendt, 2006, p. 27). Su posición respecto la identificación con el discurso antisemita es similar al de Klüger, aunque ésta matizará, creemos que acertadamente, la posición de Arendt. Ya que para Klüger la identificación total con el relato nazi corre el riesgo de asumir las características que esa narración atribuye a “los judíos”. En este sentido, si uno se se hacía inteligible y aceptaba el rol propuesto por el relato nazi no hacía más que perseverar en la relación de poder que se pretendía implantar. Ejemplos como Rosa, la tía de Klüger, que la advertía con expresiones como “Los niños judíos que se portan mal hacen *Risches* (antisemitismo)” (Klüger, 2007, p. 19) o un “profesor judío” en Viena que ante el revuelo y el desorden de la clase “nos regaña diciendo que aquello parecía una escuela judía” (Ibid, p.22), le llevan a la autora reivindicar el análisis sartriano del odio a los judíos según el cual “las consecuencias del antisemitismo eran indudablemente un problema –y considerable, además-- judío, pero que el antisemitismo como tal era el problema de los antisemitas, problema que ellos, y sólo ellos, sin mi ayuda –no faltaba más-- tenían que asumir” (Ibid, p. 20).

¿Y cómo resistir a esa ausencia de mirada exterior que nos constituye? ¿Cómo soportar esa opacidad del cuerpo propio respecto de la mirada del otro y de la de uno mismo? ¿Cuanto puede durar esa soledad sin acabar en un mundo “imaginario y chiflado”? ¿Cuánto se puede esperar? ¿Cuánto puede vivir un cuerpo ese tiempo de ilegibilidad u oscuridad? La respuesta la podemos encontrar de nuevo en Simone Weil: “Tal vez el genio no es más que una capacidad para atravesar las “noches oscuras”. Los que carecen de él, no bien llegan al borde de la noche oscura, se desaniman y declaran: no puedo; no estoy hecho para esto; no entiendo nada” (Weil, 2001, p. 290). Ese genio, esa capacidad de atravesar la noche oscura, también depende, para Weil, de la capacidad

de establecer un hiato entre el cuerpo y la voluntad. El cuerpo está atado al daño y a la soledad del momento presente, sin embargo, la voluntad puede imaginar un horizonte de espera que permita el abandono de la noche y de la oscuridad: “El único arma que tiene la voluntad es, como pensamiento que es, el de poder abarcar los diversos instantes del tiempo, mientras que el cuerpo está limitado al presente” (Ibid, p. 23).

De modo análogo podemos decir que en Klüger es esa diferencia entre el cuerpo y el pensamiento la que posibilita la imagen del futuro en un presente horroroso: “No hay que quedarse en este ahora tan insoportable. El querer ser testigo significaba lo siguiente: vendrá un tiempo en que esto habrá pasado y este número (A-3537) sólo será indicio, prueba (...) Yo no moriría allí, yo seguro que no” (Ibid, p. 119). El cuerpo de la superviviente ha sido cosificado a partir de la inscripción en la piel de un número de serie, pero la testigo va más allá del cuerpo, o mejor dicho, va desde el ahora del cuerpo a la imaginación del testimonio: “Con aquel tatuaje apareció en mí una nueva lucidez, a saber: lo extraordinario, lo monstruoso de mi situación me vino tan violentamente a la conciencia que sentí una especie de alegría. Yo vivía algo de lo que valdría la pena dar testimonio” (Ibid, p. 118).

Sin embargo, esa expectativa de dar testimonio queda suspendida después de la liberación, los deportados de los campos no fueron ni mucho menos los vencedores de la guerra y por tanto la posibilidad de su palabra queda aplazada. En el testimonio de Klüger vuelven a resonar las palabras de Primo Levi: “la tan anhelada hora de la liberación, que mi imaginación había agrandado y convertido en una grandiosa fiesta, había resultado ser un poco exigua (...) una cosa estaba clara: en esa guerra no se había luchado por nosotros” (Ibid, p. 191). En este contexto, la superviviente opta por hacer un ejercicio de contramemorias o de crítica del relato oficial de la liberación, destacando experiencias de daño que todavía aún no han visto la luz ni han sido narradas. Varios son los ejemplos que Klüger nos ofrece: el caso de las mujeres judías violadas en los campos por los liberadores rusos (Ibid, p. 191), o el abandono de las víctimas en los campos occidentales por el Ejército Aliado en la medida que la inexistencia de ningún protocolo médico implicó la muerte de muchos deportados. Por el contrario, los “liberadores” se dedicaba a fotografiar y filmar a los supervivientes con un “voyeurismo sublimado” propio de la “lascivia de los vencedores” (Ibid, p. 192). Además, Klüger también recuerda a los judíos polacos que volvieron a sus casa de origen y fueron otra vez expulsados allí (Ibid, p. 193), sin olvidar cómo algunos judíos fueron condenados a penas de prisión por robar fruta en huertos particulares ya que el haber estado en un campo implicaba su posición de reincidente (Ibid, p. 194).

Ya hemos visto a través de Primo Levi el silencio que los supervivientes tuvieron que guardar ante un mundo no estaba dispuesto a escuchar sus noticias. Klüger pone aquí de manifiesto de nuevo los procesos sociales y políticos de construcción de la memoria y de cómo estos relatos configuran distribuciones de lo visible que deciden que historias pueden ser narradas o que vidas tienen derecho a duelo y por tanto derecho a voz. Lo interesante del caso de Klüger, y aquí se establece una diferencia cualitativa respecto a Levi, es que ahora se va a analizar cómo el género es un elemento central a la hora de configurar que voces pueden participar en el espacio público: “En el inicio fue el desprecio de los niños arios a los niños judíos, en Viena; vino luego el de los niños checos a los niños alemanes, en Theresienstadt; ahora el de los hombres a las mujeres. Esos tres géneros de desprecio son inconmensurables, diréis vosotros, pero yo los experimenté en mi propia persona” (Ibid, p. 216). Es decir, Klüger va a realizar una genealogía de la negación de su voz que no sólo pasa por el Estado nazi, sino que también se van a tener en cuenta determinadas instituciones que ya existían antes de la aparición de los campos, principalmente dos: la familia y la religión.

Esta posición de Klüger es la que va a implicar que la estructura narrativa de su autobiografía marque una inflexión respecto de las memorias de otros supervivientes. Normalmente, el relato del testigo se inicia con la deportación al campo, mientras que ahora Klüger va a enmarcar esa deportación como una experiencia más en el relato de su vida. Desde esta perspectiva, Klüger va a romper un tabú respecto de la experiencia de Auschwitz y el imposible vínculo entre las relaciones dentro y fuera del campo.

Recordemos por ejemplo el capítulo que Levi dedica a la comunicación en *Los hundidos y los salvados*. Allí Levi critica el discurso de la incomunicación teorizado por Antonioni en su film *Il deserto rosso* (1964)⁴³, según el cual puede haber situaciones cotidianas de daño, soledad e incomunicación que vienen dadas por un marco industrial que deshumaniza las relaciones. La interpretación de Levi sobre este tipo de propuestas es meridiana: “según una teoría en boga en aquellos años, y que parece frívola e irritante, “la incomunicabilidad” sería un componente incuestionable, una cadena perpetua inherente a la condición humana, y en especial al estilo de vida de la sociedad industrial: somos nómadas, incapaces de mensajes recíprocos, o sólo capaces de

43 La lectura que Deleuze realiza de Antonioni nos parece más sugerente que la de Levi. Para Deleuze el gran tema de los filmes de Antonioni no es la comunicación. Más allá de la imposible comunicación, en todas las películas de Antonioni –según Deleuze– hay una articulación entre el cuerpo, la fatiga y la espera que lo acerca a Blanchot: “Lo que Blanchot dice es también lo que Antonioni muestra; de ningún modo el drama de la comunicación sino la inmensa fatiga del cuerpo, la fatiga que hay bajo *El grito* y que propone al pensamiento “algo que incomunicar”, lo “impensado”, la vida” (Deleuze, 1986, p. 252).

mensajes incompletos (...) especialmente si vivimos en pareja” (Levi, 2002, p. 115). En cambio, y frente a estos ejemplo banales, sólo aquel que ha sobrevivido al *Lager* puede entender esa incomunicación radical sufrida por los deportados: “Nosotros hemos vivido la incomunicabilidad de manera más absoluta” (Ibid, p. 117).

Lo que nos parece interesante, y por eso traemos aquí las reflexiones de Levi sobre la incomunicación, es que Klüger está más cerca de la postura de Antonioni que de la del autor de *Si esto es un hombre*. En cualquier caso, Klüger estaría de acuerdo con Levi en que Auschwitz no es comparable con cualquier experiencia y que si hacemos “comparaciones como ecuaciones” (Klüger, 2007, p. 113) podemos llegar a trivializar todo la memoria del dolor de los campos; sin embargo, si nos negamos a relacionar las experiencias a través de la imaginación cada uno se queda en su soledad, soledad que puede ser evitada a través de la escritura y de la lectura: “si no hay puentes desde mis recuerdos hasta vuestros recuerdos ¿por qué he escrito yo he esto?” (Ibid, p. 113). Por tanto –nos dice Klüger-- cualquier persona encerrada en un espacio reducido, y que ha pasado un miedo mortal, puede llegar a entender la experiencia que ella vivió en el transporte de mercancías, al igual que la autora puede llegar comprender las cámaras de gas a partir de su vivencia en el vagón: “Pues el meditar sobre experiencias humanas no es otra cosa que hacer deducciones de lo que se conoce a lo que se puede llegar a conocer, a reconocer como afín. No se puede renunciar a comparar. Si no, sólo queda dar carpetazo al asunto, un trauma inabordable desde ninguna orilla. Entonces cada uno construye su propia barrera” (Ibid, p. 114).

Consecuentemente, en todo el testimonio de Klüger se va a a establecer una relación entre lo normal y lo excepcional muy diferente a la de Levi, como si ahora hubiese un vínculo entre la cotidianidad y el horror, entre lo más cercano y lo más extraño, como si se detectase una conexión entre lo conocido y lo siniestro, entre lo ordinario y lo extraordinario, que lleva a establecer una ligazón entre la micro y la macropolítica hasta ese momento insospechada, como si aquí Klüger volviese a seguir a Weil: “Hay que ver siempre los asuntos pequeños como una prefiguración de los asuntos importantes; de ese modo evitaremos descuidos y prolijidades. Orden del mundo. Macrocosmos y microcosmos (*amor fati*: un puente entre los dos)” (Weil, 2001, p. 289).

Lo macro y lo micro. El 13 de marzo de 1938 se lleva a cabo el *Anschluss*, la anexión de Austria a Alemania. Klüger lo testimonia pero desde su experiencia, desde su intimidad: “En marzo de 1938 yo estaba en cama con una infección de garganta y fomentos en el cuello. Abajo, en la calle, voces masculinas coreaban algo. Lo que coreaban se puede leer en los libros de historia”

(Klüger, 2007, p. 29). Son esas voces masculinas las que hacen la guerra y al mismo tiempo las que monopolizan el recuerdo de la guerra y del fascismo. Emerge aquí el vínculo establecido por Judith Butler (2010) entre la normatividad de lo humano y el duelo. Existen determinadas normas que nos constituyen como humanos y son esas normas las que distribuyen que cuerpos tienen derecho a duelo y cuales no, que historias pueden ser contadas y cuales deben permanecer en silencio, escribe Klüger: “Las guerras pertenecen a los hombres, por eso hay memorias de guerra. Y del fascismo no hablemos, ya se haya estado en pro o en contra: asunto exclusivo de hombres. Además, las mujeres no tienen pasado. O no deben tenerlo. Es poco fino, casi indecente” (Ibid, p. 18).

Este marco de reconocimiento (y por tanto también de exclusión) político se ve reforzado por el vínculo entre la memoria y la tradición religiosa de la familia Klüger: “existe hoy en ambientes judíos la costumbre de contar los parientes asesinados (...) Durante mucho tiempo yo también, aunque no haya contado los muertos, he intentado al menos retener reverentemente tales números y convencerme a mí misma de que guardo luto por esas personas que muchas veces no conocía o tan sólo recordaba remotamente. Pero no es verdad, yo nunca estuve inmersa en tal clan familiar (...) Se quisiera pertenecer a él pero no es tan fácil” (Ibid, p. 18). Esto es, la práctica religiosa no le permite a Klüger encontrar su tono de voz, su oración personal por los muertos. Esa subjetividad no es posible en la medida que el *Kaddish* es un canto fúnebre que sólo los hombres pueden recitar: “los actos solemnes no me inspiran confianza, me resultan ridículos, y tampoco sabría cómo organizar la cosa. Entre los judíos, el Kaddish, la oración fúnebre sólo la pronuncia los hombres (...) Si eso fuese distinto y yo pudiese, por así decir, llorar oficialmente a mis fantasmas, rezando por ejemplo Kaddish por mi padre, entonces quizás podría empezar a simpatizar con esa religión” (Ibid, pp. 30-31).

Ese malestar en la tradición es el que no le permite a Klüger hacerse inteligible y así encontrar un lugar desde el cual relacionarse con el ritmo del mundo. En este marco, la tentativa de la autora para encontrar su propia voz va a pasar de nuevo por la lectura, por una interpretación de los relatos que la han constituido que le permiten construir su propio nombre. Pese a la prohibición de su tío-abuelo, Klüger solía leer la Biblia y es a partir de una cierta lectura de ese texto por la cuál la testigo va a dar cuenta de sí misma. En la Biblia Klüger lee la historia de Ruth y enseguida se siente identificada: Ruth decide emigrar no por asuntos de fe o de obligación familiar, sino por fidelidad a su amiga Noemí. Esa fidelidad no dependía del matrimonio, ni del hombre amado, sino que fue libremente elegida en función de la amistad. Desde esa lectura, Klüger se deshace de su primer nombre propio (Susanne) y se hace llamar a sí misma Ruth: “y así me he conquistado el

nombre adecuado, sin saber hasta qué punto era adecuado, el nombre que significa “amiga”, el nombre de la mujer que emigró porque valoraba en más la amistad que el clan familiar (Esta interpretación no me lo robará ningún teólogo y mucho menos uno de sexo masculino)” (Ibid, p. 47). Así es cómo podemos pensar la lectura como una práctica de subjetivación que sustenta el punto de partida de la autobiografía: “entonces hice la experiencia de la inolvidable y burbujeante sensación de constituirse de nuevo, de no dejarse determinar por otros, de repartir a voluntad el sí y el no, de estar en una encrucijada en el sitio donde antes no había habido ningún cruce de caminos, de abandonar algo sin tener nada por delante” (Ibid, p. 168). Se nos aparece ahora el estrecho vínculo entre la filosofía (nihilista) y la autobiografía, entre el escepticismo y la narración de la vida propia. Sólo hay posibilidad de convertirse en testigo de uno mismo –parece decirnos la autora-- en la medida que asumamos el coste de no “tener nada por delante”, después de haberlo abandonado todo. Y es por ello que Klüger no sólo va a poner en cuestionamiento su tradición (el credo judío y el patriarcado), sino que también se va a enfrentar (no podía ser de otra manera después haber nacido en la Viena de principios de siglo) a los espectros de su padre y de su madre.

Hannah Arendt ha escrito cómo existe un vínculo común de hermandad entre los seres humanos que viene dado por el odio al mundo en el que son tratados inhumanamente, además esa humanidad se manifestaría “en dicha hermandad con más frecuencia en los *tiempos de oscuridad*” (Arendt, 2006, p. 23). Sin negar que esto pueda ser así, y de hecho hemos visto ya el concepto de amistad en Klüger y luego volveremos a él, también debemos hacer notar que ese tiempo de oscuridad está lleno de grises, esto es, que la intimidad no es una burbuja impermeable al totalitarismo, más bien al contrario, en la medida que la esfera privada se piensa como dependiente o vinculada al espacio público, el peligro de que el poder lubrique las relaciones personales es mayor: “la gente se asombra –escribe Klüger-- y dice que dadas las condiciones de vida que tuvisteis que soportar en la época de Hitler, los perseguidos tendrían que haberse sentido más unidos” (Klüger, 2007, p. 61). Por el contrario, para la autora, esta idea de unidad es mero sentimentalismo y se basa en la idea de que el “sufrimiento acrisola”. Según la testigo, si somos rigurosos y objetivos debemos reconocer que: “cuando hay que soportar más, la paciencia, siempre precaria, con el prójimo, se vuelve más endeble, y los lazos familiares se desgarran” (Klüger, 2007, p. 61). Sólo así, a partir de la mirada en tercera persona y con una precisión propia de las imágenes fotográficas puede describir la superviviente todas las relaciones de poder y deshumanizaciones que forman parte de la cotidianidad de su familia (Ibid, pp. 15-73), así como la sospecha (nunca resuelta) del abandono de las dos mujeres (ella y su madre) por parte de su padre.

Klüger despliega en su texto una imagen ambivalente de su padre. Por un lado, está la emoción “que sentimos ante las personas de nuestros recuerdos de infancia” (Ibid, p. 34) y por otro, toda la arbitrariedad y violencia con la que viven su relación paterno filial. Para poner en escena esa relación la autora va a establecer una analogía entre esa ambivalencia afectiva y la imposibilidad de narrar su muerte en la cámara de gas. O sea, la imposibilidad de establecer un relato homogéneo sentimentalmente respecto de su padre entronca con la imposibilidad de montar dos imágenes a priori incompatibles: “Yo veo a mi padre en mis recuerdos quitándose cortésmente el sombrero en la calle, y en la imaginación lo veo muriendo una muerte infame, asesinado por los que él saludaba en la Neubaugasse, o en todo caso por otros como ellos. En medio, nada” (Ibid, p. 35). Esas dos imágenes no pueden ser ordenadas ni editadas en uno de los marcos narrativos previos que tenemos para hacer inteligibles las vidas de las personas a través de un nacimiento, una vida y una muerte. Aquí todo está fragmentado por esa imagen de la nada que imposibilita cualquier conciliación, al igual que la figura del pato-conejo de Wittgenstein los afectos de Klüger hacia su padre son indecibles: “yo consigo tener los sentimientos adecuados para con el padre vivo o para con el padre agonizante, pero lo que no puedo es reunir ambos sentimientos y aplicarlos a una sola persona, única e indisoluble” (Ibid, p. 35). Ante esa imposibilidad, la escritura parece la única escapada: “Mi padre se ha convertido en un fantasma. Relatos fantásticos habría que saber escribir” (Ibid, p. 36).

Pese a que su madre fue su compañera a lo largo de Theresienstadt, Auschwitz, Gross-Rosen y su posterior emigración a Nueva York, su relación, al igual que con su padre, está basada en la arbitrariedad. Arbitrariedad que se prolonga desde la infancia hasta el presente: “Lo mismo que, cuando yo era pequeña, me acariciaba y me abofeteaba, alternativamente, ahora me alababa entusiásticamente o criticaba durísimamente mi aspecto, sin solución de continuidad” (Ibid, p. 232). Y si la superación del fantasma del padre asesinado pasaba por la escritura, por “hallar trabajosamente palabras diurnas para inmaduros pensamientos de penumbra” (Ibid, p. 281); la única forma que Klüger tiene de neutralizar la relación de poder con su madre es la del abandono definitivo de la familia, marcharse de casa. Y ese irse es al mismo tiempo una metáfora del olvido necesario para seguir viviendo: “Los vivos olvidan la fisonomía y el color de los ojos de los muertos (pues se tienen otras cosas en la cabeza), los hijos recogen los cuatro trastos y dejan a los padres. Quedan deudas sin pagar (...) Me gustaría que fuese de otro modo pero no me arrepiento” (Ibid, p. 262).

La posibilidad del olvido, la espontaneidad y el origen de una nueva vida tras el abandono de las voces que constituían a la autora ya sólo se puede producir ahora desde la amistad, a través de las conversaciones y vivencias comunes con Simone, Marge y Annelise: “No teníamos padre, a nuestros padres no los habíamos conocido o sólo apenas, y las madres eran un problema para todas nosotras. Nos suplíamos mutuamente a los padres” (Ibíd, p. 249). Sin embargo, esa comunidad de amigas, ese poner en común, no se basaba en la igualdad de las experiencias sino en la diferencia de los daños: “Los amigos se completan mutuamente, completar significa añadir lo que falta; para que esto sea necesario hay que haber sufrido un daño, pero cuando hace falta, no se necesita nadie que esté dañado de la misma manera, sino a alguien que tenga daños diferentes” (Ibid, p. 249). De esta manera es cómo la mirada de la amiga posibilita la fundación de un yo que (paradójicamente) siempre había estado ahí: “Ellas me percibieron y me dejaron ser como era. (Con ellas me quedé)” (Ibid, p. 247).

Capítulo 3: La ficción testimonial.

3.1. Jorge Semprún: la *comunidad inconfesable*.

- “¿Una memoria común? No, dijo solemnemente él, nunca pertenecemos en común a la memoria.” - “Pues bien, entonces al olvido.” - “Quizás al olvido.”

(Blanchot, 2004, p. 41).

La fraternidad no es sólo un dato de lo real. También es, tal vez sea, sobre todo, una necesidad del alma: un continente por descubrir, por inventar. Una ficción pertinente y cálida.

(Semprún, 2007, p. 280).

Jorge Semprún nos cuenta en *La escritura o la vida* (2007), su autobiografía, cómo durante la postguerra, en su retorno a la cotidianidad de la vida después de la experiencia de los campos, asiste a una sesión de cine. Ha elegido una película americana, *The Long Voyage Home*⁴⁴(1940), una adaptación de una obra de Eugene O’ Neil dirigida por John Ford: “Una historia, mas bien dura – escribe Semprún-- de marinos de alta mar” (2007, p. 214). Sin embargo, pese a la transparencia y eficacia narrativa propias del cine de Ford, Semprún es incapaz de hacer inteligibles las imágenes del film, no puede seguir el relato o la ficción de un modo convencional, no puede interpretar la lógica del montaje u ordenar la secuencia de los planos. En este contexto, es interesante pensar el cortocircuito perceptivo que sufre Semprún a partir de la taxonomía de las imágenes de G. Deleuze.

44 Semprún no nos dice nada sobre la cercanía entre el título del film de J. Ford y la novela que escribirá casi veinte años después sobre su experiencia concentracionaria: *El largo viaje* (2004). Podemos pensar que la relación es inexistente a nivel consciente, de hecho, el título del film no se hace explícito en *La escritura o la vida*. Asimismo, en caso de que hubiese alguna relación entre ambos objetos, seguramente el propio Semprún nos la hubiese revelado en la medida que a lo largo de su autobiografía no cesa de establecer conexiones profundas ante lo que en un principio parecían circunstancias triviales o azarosas propias de la vida. No obstante, debido a la proximidad textual de ambos títulos y al impacto de la experiencia cinematográfica vivida esa tarde en la sala de cine no deberíamos descartar un posible vínculo inconsciente.

Según cierta tendencia interpretativa Deleuze habría teorizado la transición del cine clásico (“imagen-movimiento”) al cine moderno (“imagen-tiempo”). Así, según la lectura que Robert Stam hace de Deleuze: “Mientras que la imagen-movimiento tal y como la emplea el cine convencional de Hollywood presenta un mundo diegético unificado que se expresa a través de la coherencia espacio-temporal y de un montaje racional de causa-efecto (...) la imagen-tiempo se basa en la discontinuidad tal y como la plantean las rupturas en Godard o la elegancia desencajada del *faux raccord* en Resnais” (Stam, 2001, p. 299). Ahora bien, lo interesante de la experiencia como espectador de Semprún es que partiendo de esa división dual de las imágenes llegamos a un régimen de indistinción de las mismas en la medida que ahora las imágenes-movimiento fordianas, propias de la narración causal del cine clásico, se tornan imágenes-tiempo “puras”, completamente ambiguas y abstraídas de cualquier lógica narrativa o representacional. De esta forma, la mirada de Semprún convierte la imagen clásica de Ford en una imagen inequívocamente moderna: “Las imágenes se sucedían, entrecortadas sin gran cohesión entre sí, pese a su fuerza indiscutible. Sin que yo fuera siempre capaz de insertarlas en la continuidad de un relato, el flujo de un desarrollo temporal. A veces, se me escapaban, su significado se difuminaba: tan sólo quedaba una agresiva belleza formal” (Semprún, 2007, p. 215).

No obstante, la modernidad de *Long Voyage Home* no está tanto en la materialidad o la inmanencia de sus imágenes como en la sofisticada descripción que Semprún lleva a cabo de su percepción: “No era la película en sí –¿dirigida por John Ford, acaso?-- lo que había provocado este embotamiento, por supuesto. Había sido anterior, el noticiero de actualidad que había precedido a la proyección de la película” (Ibid, p. 215). Y es que el “noticiero de actualidad” que se proyectó aquel día en el cine de Locarno al que asistía Semprún, mostraba las imágenes filmadas por los ejércitos aliados del descubrimiento, unos meses antes, de los campos de concentración: “tuve que cerrar los ojos, cegado durante un segundo. Los abrí de nuevo, no había soñado, las imágenes seguían estando ahí, en la pantalla, inevitables” (Ibid, p. 215). Son las imágenes de los campos las que han producido el efecto de modernidad en el film clásico de Ford, es así cómo podemos pensar el cuerpo de Semprún plegado en la oscuridad de la butaca como un cuerpo en el que se pone de manifiesto el corte entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. Son la huellas de la experiencia en el cuerpo del superviviente las que modifican su percepción de la imagen.

O por decirlo de nuevo con Deleuze (a través de Stam) es el acontecimiento indecible de la posguerra el que ha producido un impacto decisivo en la metamorfosis de las imágenes: “El hecho es que, en Europa, el período de posguerra ha aumentado el número de situaciones ante las que ya

no sabemos cómo reaccionar, espacios que ya no sabemos cómo describir... (Estas) situaciones pueden ser extremas o, por el contrario, de una banalidad cotidiana, o ambas cosas a la vez: lo que tiende a derrumbarse es el esquema sensoriomotor que constituía la imagen acción del cine anterior. Y gracias a esta disolución... es el tiempo, “un poco de tiempo en estado puro”, lo que emerge a la superficie de la pantalla” (Apud. Stam, 2001, p. 298). Así es cómo la transformación de la imagen, devenida ahora imagen tiempo, posibilita según Deleuze una función de videncia de lo insoportable: “esto significa que lo intolerable no se puede separar de una revelación o de una iluminación, como si hubiese un tercer ojo” (Deleuze, 1986, p. 33). Ese tercer ojo, para Semprún (al igual que para Deleuze) viene dado por el cinematógrafo, por el encuentro fortuito con las imágenes de los campos de Bergen Belsen, Dachau o Mauthausen inscribiéndose en la pantalla en blanco antes del film de John Ford: “El ojo de la cámara registraba el movimiento de las palas mecánicas del ejército americano arrastrando centenares de cadáveres descarnados a las fosas comunes. El ojo de la cámara captaba el gesto de tres jóvenes deportados con el pelo al rape, y traje de rayas, que se pasaban una colilla compartida, en la entrada de un barracón” (Semprún, 2007, p. 216). Y esa visualidad es la que nos requiere a nosotros como lectores, ya que según Deleuze la función de dar a ver de la imagen es indisoluble de su inteligibilidad: “al mismo tiempo que el ojo accede a una función de videncia, los elementos de la imagen no solamente visuales sino también sonoros entran en relaciones internas que hacen que la imagen tenga que ser “leída” no menos que vista” (Deleuze, 1986, p. 38). Pero, ¿puede leer Semprún (o nosotros) esas imágenes? Y si es así: ¿qué efectos produce ese leer?

Entre las imágenes que se proyectaron en aquella primera sesión de la tarde de invierno en un cine de Locarno también las había de Buchenwald. Jorge Semprún las reconoce enseguida, o mejor dicho, sabe que esas imágenes han tenido que ser registradas en Buchenwald (se siente proyectado espectralmente en la pantalla, esas imágenes las había vivido); con todo, establece un hiato entre la imagen y su experiencia. Existe una dialéctica de lejanía y proximidad respecto de la representación. Paradójicamente, el espectador está y no está en la imagen y eso es lo siniestro: “la diferencia entre lo visto y lo vivido era lo que resultaba perturbador” (Semprún, 2007, p. 216).

Hasta aquella tarde Semprún había decidido no ver ninguna de las imágenes cinematográficas que existían de los campos de concentración. Hasta ese día Semprún tenía sólo las imágenes del *Lager* que se habían depositado en su cuerpo, en su memoria: “Eran unas imágenes íntimas, precisamente. Unos recuerdos que me eran tan consustanciales, tan naturales –pese a su dosis de intolerable-- como los de la infancia” (Ibid, p. 216). En este sentido, el extrañamiento, la

diferencia entre lo vivido y lo registrado, se produce cuando esas imágenes íntimas se objetivan en la pantalla. Y es ese extrañamiento el que produce una cierta catarsis en el superviviente: “(Las imágenes) dejaban de ser mi bien y mi tormento: riquezas mortíferas de mi vida. Ya tan sólo eran, la realidad radical, exteriorizada, del Mal: su reflejo glacial y sin embargo ardiente” (Ibid, p. 217). Consecuentemente, los recuerdos dejan de ser privados, un secreto de deportado, introduciéndose en la esfera pública, formando parte ahora de una realidad intersubjetiva, de un reconocimiento que neutraliza los tormentosos, oníricos y dudosos recuerdos personales: “Por un lado, indudablemente, me veía desposeído de ellos; por el otro, veía confirmada su realidad: no había soñado Buchenwald” (Ibid, p. 217).

Más allá de la reflexión sobre el pliegue de la memoria íntima y la memoria colectiva, Semprún también aprovecha su experiencia en la sala cinematográfica para reflexionar sobre la posibilidad de imaginar, de representar o de transmitir la experiencia de los campos de concentración: “a pesar de que confirmaban la verdad de la experiencia vivida, las imágenes del noticiero de actualidad (...) acentuaban al mismo tiempo, hasta la exasperación, la dificultad experimentada para transmitirla, para volverla, si no transparente, cuando menos comunicable” (Ibid, p. 217). Las imágenes (esa es su virtud pero también su defecto en este caso) sólo mostraban el horror vacío, la exposición extrema de los cuerpos desnudos o el efecto de la muerte y por todo ello son mudas: “Mudas sobre todo —escribe Semprún— porque no mostraban nada preciso sobre la realidad mostrada, porque sólo daban a entender retazos mínimos de ella, mensajes confusos” (Ibid, p. 218). En cualquier caso, quizás cierto grado de mudez, de opacidad, sea inevitable en la medida que el humo del crematorio “gris, casi vaporoso, flotando al albur de los vientos sobre los vivos arracimados, como un presagio, una despedida” (Ibid, p. 24) es irrepresentable en la misma medida que “el olor a carne quemada sobre la colina del Ettersberg” (Ibid, p. 312). Podríamos representarlo pero seguramente “se necesitarían horas, temporadas enteras, la eternidad del relato para poder dar cuenta de una forma aproximada” (Ibid, p. 25). Y aún así, el dispositivo literario tendría algo de inutilidad, de fracaso, ya que “un día cercano, no obstante, ya nadie tendrá el recuerdo real de este olor: será sólo una frase, una referencia literaria, una idea de olor. Indoloro, por lo tanto” (Ibid, p. 312).

Pese a lo vano y fútil del intento Semprún prefiere seguir jugando al juego literario antes que resignarse al absurdo de un silencio autorreferencial. Además, lo central para Semprún no es tanto una cuestión formal o de articulación, como de sustancia y densidad, siendo consciente que “sólo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en

un objeto artístico, en un espacio de creación” (Ibid, p. 25). Es decir, el problema es un problema de tono, de voz, de gesto, de cuerpo. Un ejemplo paradigmático de ese tipo de arte lo encuentra Semprún en la presencia espectral de los cuerpos en la esculturas de Giacometti, como si fuesen restos, rastros o huellas de los “musulmanes” de los campos: “jamás podré contemplar las figuras de Giacometti sin acordarme de los extraños paseantes de Buchenwald: cadáveres ambulantes en la penumbra azulada del barracón de los contagiosos; cohortes inmemoriales alrededor del edificio de las letrinas del Campo Pequeño” (Ibid, p. 58).

O volvamos al ejemplo del documental sobre los campos. La mudez que le caracterizaba podría haber sido subsanada –nos dice Semprún-- introduciendo una legibilidad en las mismas a través de una voz en off que sólo podría ser la de los supervivientes, la de aquellos que regresaron de su propia muerte. De ese modo las imágenes podrían ser inscritas en un contexto histórico y en una continuidad de emociones. Ahora bien, ese montaje de imágenes, lugares, palabras y afectos implica un opción estética que pasa por la introducción de la imaginación en el archivo: “¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo inimaginable si no es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva? !Pues con un poco de artificio!” (Ibid, p. 141). Inyectar imaginación en lo real pero no para huir de la realidad sino para construir un objeto artístico que llegue a otro tipo de verdad: opaca y transparente, es decir, inaprensible, vital. Tal y como hace Malraux al ficcionalizar en su inacabada novela, *La lutte avec l'ange*, el ataque lanzado con gas en 1916 por los soldados alemanes en el frente ruso del Vístula. A su vez, Malraux , ya hacia al final de su vida, va a recuperar esos fragmentos de la obra inacabada para introducirlos en sus escritos autobiográficos: “Siempre me ha parecido –escribe Semprún-- una empresa fascinante y fastuosa la de Malraux trabajando una y otra vez la materia de su obra y de su vida, ilustrando la realidad mediante la ficción y ésta mediante la densidad de estilo de aquella, con el fin de destacar sus constantes, sus contradicciones, su sentido fundamental, a menudo oculto, enigmático o fugaz” (Ibid, p. 66). O sea, (al igual que Malraux) la única solución formal que ve Semprún para solucionar la mudez de la imagen de lo real pasaría por “haber tratado la realidad documental como una materia de ficción” (Ibid, p. 218). De hecho, este va a ser su planteamiento formal en su novela *El largo viaje* (2004) en tanto en cuanto Semprún ficcionaliza su experiencia real en Buchenwald. Por este motivo, el análisis de la misma va ser el núcleo central del presente capítulo.

En *El largo viaje*, en su punto de partida, se pone de relieve la relación problemática entre memoria y vida, entre daño y escritura. Recordemos cómo Levi pensaba que aun teniendo en cuenta

la singularidad de cada testimonio, podríamos establecer de dos tipos generales de testigos: “Ante el triste poder de evocación de estos sitios, cada uno de nosotros, los sobrevivientes, se comportan de manera distinta, pero se distinguen dos grandes categorías” (Levi, 2003, p. 320). Pertenecen según Levi a la primera categoría aquellos que rechazan hablar del tema, bien sea porque desearían haber olvidado el desastre vivido pero no pueden (y su silencio proviene de la batalla con ese retorno de la pesadilla), bien sea porque han forcluido todos sus recuerdos y han iniciado de nuevo su vida desde cero. Para Levi, este primer grupo de individuos han vivido la experiencia del *Lager* “por desgracia”, esto es, sin una posición identitaria (moral, política o religiosa) fuerte: “para ellos el sufrimiento ha sido una experiencia traumática pero privada de significado y de enseñanza, como una calamidad o una enfermedad: el recuerdo es para ellos algo extraño, un cuerpo doloroso que se inmiscuyó en sus vidas, y han tratado (o aún tratan) de eliminarlo” (Ibid, p. 320). Por el contrario, la segunda categoría de supervivientes estaría constituida por los ex-prisioneros políticos (o de identidad fuerte: moral o religiosa) para los cuales recordar es un deber: “éstos no quieren olvidar, y sobre todo no quieren que el mundo olvide, porque han comprendido que su experiencia tenía sentido” (Ibid, p. 321).

Es pertinente volver a esta taxonomía de Levi porque el testimonio de Semprún nos obliga a ponerla en cuestionamiento. En un principio, podríamos pensar a Semprún como un preso con una identidad política a partir su enrolamiento en la resistencia; en cambio Levi no poseía un autoconciencia fuerte ni religiosa (era un judío asimilado) ni política. Levi vive el campo en tanto en cuanto exclusivamente humano. Y esta era sin lugar a dudas la condición más problemática (e inhumana) en el universo concentracionario. No obstante, y es aquí donde la clasificación del propio Levi se fractura, éste había testimoniado nada más salir del Lager ya que en 1945 escribió *Si esto es un hombre*. Sin embargo, Semprún va a olvidar su experiencia en Buchenwald a partir de la afiliación en el Partido Comunista ya que el compromiso político en la inmediata postguerra no pasaba por la escritura o la memoria⁴⁵: “Cuando volví del campo de concentración la literatura no

45 La relación entre la memoria y la política (comunista) se vuelve aquí problemática. Quizás debamos de tener en cuenta que la conexión que lleva a cabo Levi entre los deportados políticos y la memoria de los campos es realizada en un apéndice escrito en 1976 y no en 1947 (año de la primera edición de *Si esto es un hombre*). En este contexto, el de los años sesenta y setenta, como nos recuerda Traverso, ya era más convencional que la políticas de la memoria coincidieran con políticas de izquierdas: “En Francia, la memoria de Auschwitz y de Buchenwald ha sido una palanca poderosa contra la guerra de Argelia (...) La comparación entre crímenes nazis y violencias coloniales atravesaba los escritos de Frantz Fanon e, incluso, las declaraciones del Tribunal Rusell sobre Vietnam (...) La memoria de Auschwitz, subterránea pero viva, es igualmente una clave para explicar el antifascismo del movimiento estudiantil y el de la izquierda revolucionaria después de 1968 (...) En Alemania, después del silencio de la era Adenauer, la memoria de Auschwitz tenía que reaparecer desde los años sesenta como un motor de protesta estudiantil. Una nueva generación pedía cuentas a la que le había precedido, ponía en causa el pasado alemán de Bonn bajo el Tercer Reich” (Traverso, 2007, pp. 72-73). La tesis de Traverso es que este vínculo entre política y memoria se deshace a lo largo de los años ochenta y sobre todo en los noventa. A partir de esa década la memoria de Auschwitz pasaría a tener un componente legitimador del sistema liberal global. De todas formas, Traverso piensa

me sirvió porque la escritura de lo vivido, aún en caliente, me hubiese conducido al suicidio, mientras que la lucha política me permitió entonces dar un sentido a mi vida” (Semprún, 2010, p. 10).

La práctica política diaria y el trabajo de la revolución futura posibilitaban así el olvido. Es más, no fue hasta su expulsión del PCE a principio de los sesenta cuando Semprún escribe su primera novela (*El largo viaje*) sobre la experiencia del campo: “Cuando me expulsaron del PCE, la política me condujo a la literatura. Sí, fui de una a otra como un hombre abierto, sin dolor” (Ibid, p. 10). Pese a todo, ese período de militancia y de olvido, de no elaboración de la memoria, de ausencia de escritura, fue lo que le permitió al superviviente seguir viviendo después de la catástrofe: “he vivido más de quince años, el espacio histórico de una generación, en la beatitud obnubilada del olvido” (Semprún, 2007, p.244). Como ha explicado Semprún en *La escritura o la vida*, es así como en un momento dado el olvido lo curó de su experiencia en los campos de concentración. Semprún optó en un principio por la vida frente a la escritura, para Levi la palabra era terapéutica, para Semprún la palabra era dañina: “decidí optar por el silencio rumoroso de la vida en contra del lenguaje asesino de la escritura. Lo convertí en la elección radical, no cabía otra forma de proceder” (Ibid, p. 244).

Pero este tiempo de silencio y de olvido es también en cierto modo un tiempo de confección de la memoria y de la verdad, verdad literaria es en este caso, como si la escritura tuviese el potencial de recuperar lo vivido: “Pero el recuerdo existe, en alguna parte, más allá del olvido aparente. Me basta con aplicarme a ello (...) Entonces emergen rostros, afloran episodios y encuentros a la superficie de la vida” (Ibid, p. 191). Destaquemos todo lo que hay de cinematográfico en la operación que Semprún describe, cinematográfico en el sentido de su relación con la materialidad o inmanencia de la imagen, como si las presencias estuviesen inscritas ya en algún lugar, a la espera de ser reveladas,⁴⁶ montadas para su proyección: “Como si, en cierto modo, la película impresionada en aquel entonces por una cámara atenta jamás hubiera sido revelada: nadie habrá visto esas imágenes, pero existen. Así, guardo como en reserva un tesoro de recuerdos inéditos, que podré utilizar cuando llegué el momento, si llega, si se impone su necesidad” (Ibid, p.

que esas prácticas de memoria subversivas no han desaparecido por completo, sino que ya sólo existen en los márgenes del sistema: “el recuerdo del comunismo y del anticolonialismo como movimientos emancipadores, como experiencia de constitución de los oprimidos en sujeto histórico, subsiste como memoria escondida, a veces como *contramemoria* opuesta a las representaciones dominantes” (Traverso, 2007, p. 79).

46 Cinematográfico también en el sentido de Safaa Fathy cuando habla de “filmar las palabras” o cuando describe la potencialidad de ser (o no ser) de la imagen cinematográfica en relación con el proceso de revelado de la fotografía: “La foto esta vez, no la imagen, sino la toma fotográfica y cinematográfica. El negativo de una posibilidad de imagen y de una imposibilidad de imagen. El espacio negro, el lugar que hace posible la luz” (Fathy, 2011, p. 79).

196).

Y ese momento llega en 1962 con la escritura de *El largo viaje*, no es casual en este sentido que encontremos al inicio de sus páginas, en medio de un vagón de tren que conduce al protagonista hacia Buchenwald en un viaje interminable e inhumano, una metáfora que entiende la escritura literaria de modo análogo al montaje cinematográfico. O mejor dicho: una escritura que es en sí misma ya es film, ya que como nos recuerda Isaki Lacuesta en sus *Variaciones Marker* (2008), todo abrir y cerrar de ojos ya es cine, montaje:

Cierro los ojos, los abro. Mi vida no es más que este parpadeo que me descubre el valle del Mosela. Mi vida se me ha escapado, se ciernen sobre este valle de invierno, es este valle dulce y tibio en el frío del invierno.

-¿A qué juegas? –dice el chico de Semur. Me mira atentamente, intenta comprender--. ¿Te encuentras mal? – me pregunta.

-En absoluto –le digo--. ¿Por qué?

-Entornas los párpados como una señorita –afirma--. ¡Vaya cine! (Semprún, 2004, p. 14).

Así pues, después de muchos años de olvido, este situarse a medio camino entre la ficción y el testimonio quizás lo podamos entender como una construcción ficcionalizada de la experiencia que implique darle un sentido, una comprensión y un pensamiento real a lo sucedido: “Necesito pues un “yo” de la narración que se haya alimentado de mi vivencia pero que la supere, capaz de insertar en ella lo imaginario, la ficción... Un ficción que sea tan ilustrativa como la verdad, por supuesto” (Semprún, 2007, p.181). En este sentido, la propuesta de Semprún es una apuesta por la ficción y la literatura: “la verdad esencial de la experiencia, no es transmisible... O mejor dicho, sólo lo es mediante la escritura literaria” (Ibid, p. 141). Como si el superviviente necesitase una distancia, un alejamiento temporal, que le permitiese una perspectiva sobre su historia, como si mediante el extrañamiento formal que posibilita lo literario el yo pueda dialogar con los otros, los extraños que ya le habitan: “Me convertí en otro para poder seguir siendo yo mismo” (Ibid, p. 244) .

El superviviente elabora su experiencia desde la escritura literaria a través de *El largo viaje*: “en 1963, en otoño, el tiempo del silencio y del olvido había quedado atrás. El tiempo de la sordera para conmigo mismo también: para con la parte más oscura pero también más verdadera de mí mismo” (Ibid, p. 255). Su escritura se produce en la clandestinidad, en la lucha antifranquista en España. Durante el año de 1961, en su habitación del piso en la calle Concepción Bahamonde. Semprún vivía en lo que entonces era la periferia o el margen de la ciudad, a poca distancia de la

plaza de Ventas: “Por la noche, a la hora de volver a este domicilio clandestino, me bajaba del metro en Goya. No era la parada que me caía más cerca, sin duda, pero me tomaba mi tiempo, vigilaba mis espaldas. Deambulaba sin rumbo, demorándome en los escaparates, cambiando de repente de acera, atravesando algún supermercado, acodándome en las barras de los bares” (Ibid, p. 255). Es este vagabundeo el que permite una cartografía de la ciudad alternativa, el que posibilita la conexión entre los lugares cotidianos y el horror y la violencia del siglo pasado (también en España). Semprún compartía el apartamento con Manuel y María A. Una pareja de militantes que había comprado el piso por cuenta del partido y que no estaban fichados por la policía franquista. El matrimonio tan sólo conocía el nombre que figuraba en el carné de identidad falso de Semprún. Ni tan siquiera conocían su seudónimo durante aquella época, Federico Sánchez.

Pese al anonimato, pese a la relación entre desconocidos, se estableció entre ellos un clima de intimidad. Después de la cena, Semprún escuchaba a Manuel A. contar su vida. Manuel A. había sido deportado a Mauthausen después de haber pasado por los campos de refugiados del Rosellón como joven soldado del ejército republicano derrotado: “Manuel A. era un superviviente de ese campo. Un aparecido como yo. Me contaba su vida en Mauthausen, por las noches, después de la cena, a la hora de la copita de aguardiente y del purito canario” (Ibid, p. 258). Aunque Semprún detecta alguna similitud respecto la experiencia de Manuel A. (en la medida que ambos había sufrido lo esencial del sistema) la mayor parte del tiempo no se va a reconocer en el relato, a pesar de la atenta escucha siente la narración ajena, diferente, no se identifica ya que las historias contadas eran desordenadas, confusas; Manuel A. se centraba en lo cotidiano, dilataba los detalles, no existía una visión de conjunto: “Se trataba de un testimonio en estado bruto, en suma: un revoltillo de imágenes. Un desahogo de hechos, de impresiones, de comentarios ociosos” (Ibid, p. 258). Por añadidura, debido al contexto clandestino y anónimo, Semprún no podía compartir sus recuerdos, no podía establecer un diálogo o una conversación simétrica que hubiese ayudado a establecer una inteligibilidad del relato de Mauthausen de Manuel A.: “no tenía que saber que yo también había sido deportado. Puesto que no se planteaba que pudiera hacerle compartir ese secreto” (Ibid, p. 258).

Ahora bien, pese al relato casi autista de la experiencia, pese al fracaso comunicativo, pese al abismo entre ambos testigos, pese a todo ello, las palabras de Manuel A. acaban por resonar en el cuerpo de Semprún: “Me desperté sobresaltado, al cabo de una semana de relatos sobre Mauthausen de Manuel A. (...) Pero la palabra “sobresaltado”, pensándolo resulta impropia. Me había despertado de golpe, sin duda, encontrándome de inmediato, lúcido, listo” (Ibid, p. 260). Listo para narrar, para

relatar su experiencia singular de Buchenwald, como si la relación de lo diferente con lo diferente afectase a la capacidad de escritura del superviviente: “Todo me parecía claro, a partir de ahora. Sabía como escribir el libro que había tenido que abandonar quince años antes. Mejor dicho: sabía que podía escribirlo, a partir de ahora. Pues siempre había sabido cómo escribirlo: me había faltado valor para hacerlo. Valor para afrontar la muerte a través de la escritura” (Ibid, p. 260).

Pero esa escritura de la muerte tal vez sólo pueda ser acogida en un habla extranjera. Las voces, las palabras, las imágenes del texto son inscritas en la hoja en blanco en una *Olivetti* española pero en lengua francesa: “me senté a mi mesa, ante mi máquina de escribir. Se trataba de una Olivetti portátil, con teclado español: daba igual, prescindiría de los acentos abiertos y circunflejos del francés” (Ibid, p. 260). Escritura nómada que subvierte la materialidad del dispositivo, la escritura táctil deviene una escritura contra la propia predisposición de las teclas, contra el origen de uno se genera performativamente una identidad “otra”, desgarrada, ausente de identidad: “En lo que a mí respecta había escogido el francés, lengua del exilio, como otra lengua materna, originaria. Me había escogido nuevos orígenes. Había hecho del exilio una patria” (Ibid, p. 293).

Además, esa situación nómada, de exilio, de ausencia de identidad, se ve reforzada por su alejamiento de los ideales comunistas y la consecuente expulsión del partido en 1964: “cuando fui expulsado del PCE, se vino abajo un proyecto de vida que había empezado en mi adolescencia y me había explicado siempre. La expulsión me produjo un sufrimiento moral insoportable para el que no había compensación posible” (Semprún, 2010, p. 9). La expulsión del PCE supone una ruptura de toda una concepción ontológica, casi metafísica, del ser para la política. En consecuencia, toda una narrativa de la identidad se viene abajo, suspendiendo la posibilidades de hacer vivible una vida: “ese desengaño, ese dejar de ser, ese no ser, provocó en mí un efecto mayor que la tortura física de la Gestapo” (Ibid, p. 9).

Su tabla de salvación ante esa situación de desgarramiento identitario, de vida fracasada, de imposibilidad de existir, va a ser (ya lo hemos dicho) la escritura. Pero la metamorfosis que permite operar el paso del Semprún-político al Semprún-escritor no es breve. Esta fechada por el propio superviviente: la inflexión biográfica se produce entre 1956 (año en el que viaja a Praga y Bucarest) y 1964, la edición española en Seix Barral de *El largo viaje*. El motivo del viaje al otro lado del “Telón de acero” se debe a las discrepancias entre la cúpula comunista de París, dirigida por Santiago Carrillo y la vieja guardia del partido en el Este, liderado por “La pasionaria”, Dolores

Ibárruri. Fruto de este desacuerdo surgirá el conflicto que finalizará con la expulsión de Semprún del partido: “Me limitaré a decir que el viaje resultó apasionante. Es decir, desde cierto punto de vista resultó mortalmente aburrido, pero aprendí cosas apasionantes sobre el funcionamiento de la Nomenclatura comunista” (Ibid, p. 282). Pero la decepción con la ideología comunista no se inicia en Semprún a partir de su expulsión de la militancia, sino que de modo previo ya había existido un proceso propio de desencanto con esa visión del mundo. Y no es casual que la literatura, que va ser su último refugio después del desastre de la decepción política, haya jugado un papel fundamental para desenmascarar el engranaje totalitario de los regímenes socialistas en la Europa de postguerra: “Más tarde cuando se me ha ocurrido analizar las razones que me han impedido sucumbir a la estulticia comunista –sucumbir totalmente, por lo menos--, siempre me ha parecido que la lectura de Kafka era una de ellas” (Ibid, p. 283). Así, en el vagón de tren de la delegación comunista española con destino al Este, en 1956, no se leyó a Marx, sino la correspondencia entre Milena Jesenskà y Franz Kafka.⁴⁷ A pesar de que Kafka nunca describió explícitamente sobre las realidades históricas y sociales de su época, o precisamente por ello, Semprún encuentra en su escritura un dispositivo representacional de crítica de la deshumanización y de la violencia estatal, de desvelamiento de los misterios de la oscuridad burocrática:⁴⁸ “todos sus textos, de hecho, remiten a la espesura, a la opacidad, a la incertidumbre, a la crueldad del siglo, que iluminan de forma decisiva” (Ibid, p. 283).

Uno de los grandes conceptos en torno al cual gira toda la literatura de Kafka es sin duda el de la espera. Nos encontramos en Kafka una escritura de la ausencia, de la carencia o de la falta que conllevan un deseo abierto al porvenir. Y ese deseo se articula pasivamente mediante la actitud de la espera: recordemos la espera por el cuerpo físico de Milena, o pensemos en la espera de juicio en *El proceso* o en la espera ante el guardián en *Ante la ley*, etc. A su vez, pensamos que esta idea de la espera vuelve a acercar a Kafka, más allá de la crítica de la violencia inhumana de la burocracia estatal, a la obra de Semprún y al periodo histórico que les tocó vivir. En otras palabras, pensamos que en Semprún, la idea de la espera, está vinculada tanto a un proyecto político como a una realidad del campo de concentración. Veamos cómo.

47 Cuenta la siguiente anécdota Semprún sucedida después de la visita a una librería en una estación de tren en Zurich: “En la acera de la Bahnhofstrasse me pregunto qué cara va a poner el responsable de las finanzas cuando vea mi nota de gastos de viaje el precio de este volumen de Franz Kafka. Cuando vea el nombre del autor más que el precio, que es, por cierto, irrisorio. Probablemente acabaré no mencionando el nombre de Kafka, sin duda acabaré pretendiendo que esos pocos francos suizos han sido dedicados a la adquisición de un volumen de Marx. Eso será sin duda lo más sencillo. En cualquier caso, en Zurich conocí a Milena Jesenskà, en enero de 1956. Me hizo compañía durante el viaje” (Semprún, 2007, p. 278).

48 Una interpretación de Kafka como “avisador del fuego” (muy similar a la de Semprún) la podemos encontrar en (Reyes Mate y Mayorga, 2008)

Ya hemos visto como la necesidad de un proyecto comunista después del campo de concentración fue una necesidad vital para el autor de *El largo viaje*. La revolución siempre tiene un componente mesiánico que le permite a uno olvidar el pasado y concentrarse en un horizonte de espera por la llegada de la igualdad, de la fraternidad. Es decir, la revolución siempre sucede mañana y en ese sentido tiene un componente más afectivo que racional: “probablemente, en 1945, no se trataba de una cuestión de comprensión: sino, más bien, de una cuestión de deseo” (Ibid, p. 84). Es así cómo en algunas ocasiones el deseo, o la espera del mismo, nos puede cegar en tanto en cuenta perseveramos en nuestra expectativa (“La paciencia es la principal virtud del bolchevique” escribe Semprún en *La guerre est finie*, 1964) pese a las evidencias de la realidad: “Probablemente la ilusión de un porvenir me impedía comprender” (Ibid, p. 84). De ahí que, en ocasiones, a la espera y al deseo le sucedan la tragedia y la catástrofe, bien porque hayamos llegado demasiado pronto (1917), o bien porque hemos despertado ya tarde, escribe el superviviente hacia el final del siglo: “la historia de este siglo ha estado marcada a sangre y fuego por la ilusión mortífera de la aventura comunista, que habrá suscitado los sentimientos más puros, los compromisos más desinteresados, los impulsos más fraternales, para acabar desembocando en el fracaso más sangriento, en la injusticia social más abyecta y opaca de la historia” (Ibid, p. 275).

Seguramente ha sido Hannah Arendt la pensadora que mejor a puesto de manifiesto esta relación problemática entre la compasión y la política moderna. Para Arendt, la fraternidad de la Revolución francesa, incorporada a los ideales de libertad e igualdad, sólo puede ser entendible desde la esfera de la compasión: “A través de la compasión, el humanitario de mente revolucionaria del siglo XVIII trató de lograr una solidaridad con el desdichado y el miserable: un esfuerzo equivalente a penetrar el territorio mismo de la hermandad” (Arendt, 2006, p. 34). Sin embargo, es la compasión como núcleo central de lo revolucionario en Robespierre lo que lleva a la violencia y a la deshumanización y por ello concluye Arendt que: “Ni la compasión ni el hecho de compartir realmente el sufrimiento son suficientes. Aquí no podemos discutir el daño que la compasión ha introducido en las revoluciones modernas al intentar mejorar la suerte de los desafortunados en lugar de establecer la justicia para todos” (Ibid, p. 35). ¿Debemos entonces cancelar toda ilusión por venir? ¿Ya no sería legítimo el deseo de fraternidad, igualdad y libertad? ¿No pude haber un horizonte de cambio o de transformación radical del mundo? ¿Se ha terminado la historia? Si tal y como escribe Pier Paolo Pasolini “La Revolución es sólo un sentimiento” (Pasolini, 2002, p. 200), ¿cómo hacer la revolución sin afectos o deseos? La propia Arendt nos ofrece una alternativa: la fraternidad estaría autorizada, sería legítima, siempre y cuando se produzca en *tiempos de oscuridad*: “Y en la invisibilidad, en esa oscuridad donde una persona que se esconde no necesita

seguir viendo el mundo visible, sólo la calidez y la fraternidad de seres humanos estrechamente unidos entre ellos pueden compensar la extraña irrealidad que las relaciones humanas adoptan siempre que se desarrollan en la falta absoluta de mundo, sin estar relacionados con el mundo común a todas las personas” (Ibid, p. 36).

Para cartografiar ese espacio imperceptible y común, del que habla Arendt, y que sin embargo se encuentra afuera de la comunidad, pensamos que puede ser interesante una lectura de la obra de Maurice Blanchot *La espera el olvido* (2004). Al mismo tiempo, el texto de Blanchot nos puede abrir un horizonte de lectura de *El largo viaje* en la medida que tanto el olvido (cómo ya hemos visto) como la espera (cómo estamos viendo) son dos pilares centrales en la obra Semprún.

Blanchot inicia su libro, a medio camino entre el ensayo y la ficción, con una reflexión sobre la espera a través de una distinción. Habría dos formas de esperar, en primer lugar, una espera que podríamos catalogar de cerrada, ya que imposibilita la llegada de lo diferente. En este tipo de espera no se sabe esperar, o mejor dicho, tan sólo espero lo que ya está en mi expectativa y por tanto “Sólo puedo escuchar lo que ya he escuchado” (Blanchot, 2004, p. 18) imposibilitando la presencia de lo radicalmente otro, de lo realmente nuevo. En este sentido, podríamos pensar que la espera de Semprún por el comunismo encaja en este tipo de espera: es una espera transparente de los iguales, de lo mismo, de la reciprocidad de todos los “hombres”.

Pero en segundo lugar, Blanchot nos habla de otro tipo de espera, es la espera neutra y pasiva, la espera intransitiva, la que posibilita el olvido de la expectativa de uno y la llegada del otro, esto es, la que permite una inflexión hacia lo inesperado: “La espera es siempre la espera de la espera, recobrando en sí misma el comienzo, suspendiendo el final y, en este intervalo, abriendo el intervalo de una espera distinta. La noche en la que nada es esperado representa ese movimiento de la espera” (Ibid, p. 30). Asimismo, Blanchot piensa que el lugar de esa imposibilidad, de ese olvido del sí mismo en la espera para la apertura hacia el otro es el lugar de la escritura: “Él se da cuenta que sólo había escrito para responder a la imposibilidad de escribir. Lo dicho tenía por tanto relación con la espera” (Ibid, p. 30).

Ahora bien, si encasilláramos la espera propia de la trayectoria política de Semprún en el primer tipo de espera, como espera cerrada; podemos ahora pensar *El largo viaje*, su obra literaria, como esa espera nocturna del otro que se despliega en la escritura. Una idea de la espera muy afín a la descrita por Blanchot la encontramos en el inicio de *El largo viaje*, en una dialéctica interminable

entre la luz y la oscuridad, entre la espera y el olvido, entre la ficción y lo real. El tren que lleva a Buchenwald se ha detenido en una estación: “El tren se detiene. Flota en la estación una luz azulada, escasa. Recuerdo esta pálida luz, hoy olvidada. Pese a ello, es una luz de espera, que conozco desde 1936. Es una luz para esperar el momento de apagar todas las luces” (2004, p. 36). Pero el momento del fin de la espera, el momento de la llegada al campo, el momento de la noche total y absoluta también llega: “Pero a pesar de todo, en un momento dado, todas las luces se apagaban. Nos quedábamos en la oscuridad, oyendo cómo en la noche resonaban aviones más o menos lejanos. Pero a veces el crematorio estaba sobrecargado de trabajo (...) En tales casos, como el crematorio funcionaba a pleno rendimiento, grandes llamaradas anaranjadas sobresalían ampliamente de su chimenea” (Ibid, p. 36). Sólo queda ya la oscuridad, imposible esperar cuando la única luz remite sólo al perseverar de la noche y de la inhumanidad, momento de la espera en la que nada es esperado y sin embargo a través de la escritura se espera: ““Vaya”, decía alguno, “las llamas sobresalen.” Y seguíamos esperando en la oscuridad” (Ibid, p. 37).

La espera del comunismo en Semprún implicaba el olvido del campo y del otro. En cambio, a través de la literatura el superviviente se acoge al olvido (de sí mismo) y por tanto se introduce en un horizonte de espera diferente. La espera de lo imprevisible posibilitará la llegada del otro después de su olvido, en el olvido ahora del yo, en la suspensión de la expectativa de uno se abre una espera alternativa, se posibilita la presencia del otro, presencia en la que paradójicamente se representa al otro como olvidado, inaprehensible, opaco: “Lo que se sustrae sin que nada esté oculto, lo que se afirma pero queda inexpresado, lo que está ahí y olvidado” (Blanchot, 2004, p. 49). El otro es así –tanto en Semprún como en Blanchot-- el que se nos aparece después del olvido de la mismidad: “Sí, no soy solamente yo quien olvida, si olvido” (Ibid, 2004, p. 85). Es en este sentido en el cual el otro es el olvido, o sea, la representación más fiel de la muerte del otro sería el olvido: “¿Sería el olvido el único recuerdo que fuera a medida de la muerte? (...) El imposible olvido. Cada vez que olvidas, al olvidar, te acuerdas de la muerte” (Ibid, p. 54). Desde esta perspectiva entendemos ahora el tránsito del olvido de Semprún desde 1945 a 1963, es ese olvido⁴⁹ el que le permite a través del espacio literario articular la voz del otro después de su olvido, en su olvido, un olvido del otro que es una presencia y una ausencia, una cercanía (una llegada) y una lejanía (una espera): “Cuando nos alejamos uno de otro, y también de nosotros mismos, y así nos acercamos, pero lejos de nosotros” (Ibid, p. 93).

49 El olvido es sin duda la ausencia en torno a la cual gira *La escritura o la vida*. De hecho, Semprún abre su autobiografía con una cita de Blanchot: “Quien pretenda recordar ha de entregarse al olvido, a ese peligro que el olvido absoluto y a ese hermoso azar en el que se transforma entonces el recuerdo” (Semprún, 2007, p. 11).

Después de este marco contextual, y para abordar la lectura de *El largo viaje*, creo que puede ser interesante plantear dos binomios o dos tensiones a partir de las cuales se estructura o articula la novela. Por un lado, el binomio preso político-presos judíos, por otro, la tensión o el límite entre el dentro-fuera del campo de concentración.

En toda la obra de Semprún, incluso en sus entrevistas o artículos, suele recordar las diferencias existentes entre los prisioneros políticos y los deportados judíos. La cesura radical entre ambas experiencias la pone de manifiesto Semprún a partir de su encuentro con un miembro del *Sonderkommando*. Uno de los supervivientes del “comando especial” consiguió sobrevivir y llegar hasta Buchenwald en el desorden creciente con motivo del final de la guerra. Todo el aparato comunista clandestino de Buchenwald se reunió para escuchar al superviviente de Birkenau. El testigo les relató el funcionamiento de las cámaras de gas en Auschwitz. Semprún nos dice que se acordaba sobre todo de su voz: “Sólo en la voz se desplegaban esas emociones demasiado fuertes, como olas de un mar de fondo que removieran la superficie de aguas aparentemente tranquilas. Era el miedo de no ser creído, sin duda. De, ni siquiera, ser oído. Pero resultaba del todo creíble. A ese superviviente del Sonderkommando de Auschwitz le oíamos perfectamente” (Semprún, 2007, p. 63). Aquí, para Semprún, hay una diferencia cualitativa respecto a las posibilidades de supervivencia. En todos los desastres de la historia hay supervivientes, pero el crimen nacionalsocialista negaba por definición esa posibilidad para los judíos: “Nadie jamás podría decir: yo estuve allí. Se podía estar alrededor, o antes, o al lado, como los individuos del Sonderkommando. De ahí la angustia de no resultar creíble, porque no se está muerto” (Ibid, p. 64).

La segunda diferencia entre los judíos y los políticos (que se deriva de la primera) es que debido a la radicalidad y lo inimaginable del crimen, los judíos difícilmente podían establecer un relato inteligible de por qué estaban en el campo de exterminio, más si cabe cuando la mayoría de ellos estaban detenidos por el mero hecho de ser judíos. Por el contrario, el preso político podía establecer una narratividad o una finalidad de su presencia en el campo de concentración ya que estaba luchando contra el fascismo y en el contexto de esa lucha interpretaba primero su detención y luego la necesidad de resistir. Esto lo dice claramente Primo Levi en uno de los fragmentos de *Los hundidos y los salvados*: “Los políticos, mucho más que los judíos y los criminales (...) podían recurrir a un fondo cultural que les permitiese interpretar los hechos que presenciaban; porque, precisamente como ex combatientes, o incluso como combatientes antifascistas, se daban cuenta de que su testimonio era un acto de guerra contra el fascismo” (Levi, 2002, p.19). Esta misma idea la podemos leer en *El largo viaje*, pero desde la perspectiva del preso

político; a partir de la mirada deshumanizadora y cosificadora de los alemanes escribe Semprún: “Que ellos sintieran odio hacia nosotros era algo normal, hasta deseable, pues este odio confería un sentido claro a lo esencial de nuestra acción, a la esencia de los actos que nos habían traído hasta ese tren” (Semprún, 2004, p. 141).

En consecuencia, el odio de los SS hacia los políticos daba una identidad al político. Sin embargo, el odio de los nazis a los judíos liquidaba la identidad judía. Es decir, el político estaba detenido por el ejercicio de su libertad, por una decisión consciente a partir de la cual toma partido por un tipo de sociedad. En cambio, el judío está en una situación análoga a la de Joseph K. en *El Proceso* de Kafka, una mañana lo habían ido a detener sin motivo alguno. O recordemos el fragmento del pequeño de Sighet al partir hacia la deportación: “Por fin, a la una de la tarde, se dio la señal de partida. Fue la alegría, sí la alegría. Pensaban, sin duda, que no había sufrimiento más grande en el infierno de Dios que estar sentados allí, en la calle, entre los bultos, bajo un sol incandescente” (Wiesel, 2007, p. 25).

Ha sido Lyotard quien nos ha recordado cómo en muchas ocasiones se contraponen la ausencia inexplicable de conciencia política, la pasividad o la inocencia que se refleja en el testimonio de Wiesel, con el compromiso y la resistencia políticas del Antelme de *La especie humana*. Para Lyotard aquellos que entonan un reproche tal desconocen por completo los dispositivos representacionales nazis. Esto es, olvidan cómo el conflicto con los políticos fue puesto en escena mediante una dramaturgia bélica y visible (que hacía posible una inteligibilidad del enemigo); mientras que por el contrario los judíos “tienen que aprender de los otros que ellos son lo exterminable. Que fueron representados como el enemigo en el delirio nazi. No el enemigo en la escena política, trágica, dramática. Sino la peste en la “escena” fuera de escena, oscura, prohibida (...) En esta “escena”, no tienen nada que jugar ni siquiera su vida” (Lyotard, 1995 a, p. 38).

No obstante, pese al hiato radical que establece Semprún entre ambas experiencias, se va producir en *El largo viaje* un cruce de memorias entre los deportados políticos y los judíos. Hacia el final de la guerra los pocos supervivientes que quedaban en Auschwitz-Birkenau emprenden las denominadas “marchas de la muerte” hacia los campos de concentración situados en Alemania. Por tanto, muchos deportados llegan de los campos orientales en condiciones inhumanas a Buchenwald. Entre ellos un grupo de niños judíos que va a morir en el campo y cuya historia es contada en *El largo viaje*: “Quizás haya sido por orgullo por lo que nunca he contado a nadie esta historia de los niños judíos, llegados de Polonia, en el frío del invierno más frío de aquella guerra, llegados para

morir en la amplia avenida que conducía a la entrada del campo, bajo la mirada tétrica de las águilas hitlerianas. Tal vez por orgullo. Como si esta historia no incumbiera a todos (...) como si yo tuviera el derecho, incluso la posibilidad, de guardármela para mí durante más tiempo” (Semprún, 2004, p. 165). La relación problemática con el olvido vuelve a aparecer, ahora en el espacio de la ficción, pero después del olvido –en Semprún-- siempre acaba emergiendo la presencia del otro como un deber: “Es verdad que yo había decidido olvidar (...) Está bien, ya lo había olvidado, a partir de ahora ya puedo recordarlo todo. Ya puedo contar la historia de los niños judíos de Polonia. Es decir, que ahora, tras estos largos años de olvido voluntario, no sólo puedo ya contar esta historia, sino que debo contarla” (Ibid, p. 166). Y en ese relatar, a pesar del cruce en la experiencia, el narrador no olvida la singularidad del daño del otro, no olvida que debe hacer explícito que habla en nombre del subalterno para legitimar su voz, fundando así un lugar común (humano) basado en la alteridad: “Debo hablar en nombre de lo que sucedió, no en mi nombre personal. La historia de los niños judíos en nombre de los niños judíos” (Ibid, p.166).

El otro binomio a partir del cual se estructura la novela es la diferencia entre el dentro y el fuera del campo. Hay una diferencia radical entre ambos y por consiguiente nos encontramos con una relación de oposición entre los dos espacios, existen dos regímenes ópticos que nunca pueden ser montados en el mismo plano: dentro y fuera. Esa frontera, ese límite insuperable, se convierte en uno de los ejes a partir de los cuales se articula la narración, en este sentido, cómo nos recuerda Iglesias Santos el afuera “es un concepto organizador del relato; representa la vida que proseguía fuera del campo con normalidad y de manera inverosímil para los prisioneros, pues parecía poner la existencia misma del campo en entredicho” (Iglesias Santos, 2004, p. 179).

Esta cesura, este hiato entre el dentro y el fuera se hace explícito formalmente de dos modos en la novela. En primer lugar, en la metamorfosis o cambio de nombre del protagonista, en función de en qué espacio se encuentre: el que ha estado dentro (Gerard) necesita estar afuera (Manuel) para representar Buchenwald. Se hace evidente así que hay una diferencia entre aquel que ha vivido el campo y aquel que lo cuenta. No se puede representar o contar desde la experiencia directa, sino que necesitamos convertirnos en otro para poder relatar y en este contexto como nos recuerda de nuevo Iglesias Santos el afuera “también simboliza el lugar en el que aspira a ubicarse el prisionero para poder desde ahí intentar entender lo que ocurría en el campo” (Ibid, p. 179). De hecho, esta idea se pone, en segundo lugar, de relieve a través de un cambio en la voz narrativa: todos los sucesos o acontecimientos previos y posteriores al internamiento en el campo, todo este trayecto que el título de la novela nombra como un “largo viaje”, son contados desde la primera persona, y

así se van montando diferentes momentos temporales: antes y después de Buchenwald. Sin embargo, nunca se remite a ninguna vivencia concreta del adentro. Consecuentemente, el adentro se cuenta desde la tercera persona ya que dentro del campo no existía la posibilidad de la primera persona, de la subjetividad.

Este problema representacional generado por la incompatibilidad, o la imposibilidad de simultaneizar la posición de dentro y fuera del campo, no sólo afecta al superviviente, también conlleva una profunda reflexión sobre la (im)posibilidad de ver el campo como espectadores, bien sean los espectadores concretos e históricos: los alemanes que vivían en los alrededores de Buchenwald en Weimar, bien sean los lectores de la novela. Podemos leer un primer fragmento en el que se pone de relieve la ceguera o las condiciones de opacidad en las que los habitantes de Weimar convivieron con el campo: “Ahora teníamos a la vista la perspectiva del campo de concentración, lo veíamos como debieron de verlo durante años los campesinos. Porque vieron el campo, Dios, lo vieron de verdad, a la fuerza habían visto lo que allí sucedía, aun cuando no hubieran querido saberlo” (Semprún, 2004, p. 142)

Pero más allá de la interpelación al pueblo alemán y la reflexión sobre la culpabilidad colectiva del mismo, me interesaría destacar un fragmento que nos interpela a nosotros como lectores del presente. Ya que a Semprún, al igual que el Goya interpretado por Sontag, le interesa cuestionar el modo en que nos acercamos al dolor de los demás, cómo ver, o imaginar el daño, sin caer en una mirada obscena. En un momento determinado Semprún introduce al lector en el relato de *El largo viaje* a partir de dos mujeres de la organización “Mission France” que visitan el campo una vez que éste ha sido liberado. Ellas vienen desde fuera para ver el dentro. Pero, ¿lo pueden hacer? ¿Pueden imaginárselo? ¿Pueden entender lo que ha sucedido? Parece que la escritura no resuelve el dilema, por un lado hay un imperativo o una necesidad de imaginar el horror de lo que ha sucedido: “Apenas les hablo, le digo solamente: “Aquí está esto, ahí está lo otro”. Es necesario que miren, que intenten imaginar. Ya no dicen nada, tal vez están imaginando. Es posible que incluso sean capaces de imaginar” (Semprún, 2004, p.76). Por otro, se certifica el fracaso y la inutilidad del proceso imaginativo: “Me digo que estas señoritas de Passy no tienen nada que hacer aquí. Resultaba ridículo intentar explicárselo. Tal vez más adelante, dentro de un mes, de quince años, pueda explicar todo esto a cualquiera” (Ibid, p.77).

Hay así una responsabilidad, una necesidad, de imaginación por parte del espectador, como si la dificultad no estuviese tanto en el sujeto de enunciación como en el oyente, o por decirlo con

las palabras del Semprún de *La escritura o la vida*: “El verdadero problema no estriba en contar, cualesquiera que fueren las dificultades. Sino en escuchar... ¿Estarán dispuestos a escuchar nuestras historias, incluso si las contamos bien?” (Semprún, 2007, p. 140). Pero para “contar bien las historias” parece que se precisa de un tiempo, de una distancia, de una mirada que posibilite la introducción de la imaginación en el acontecimiento: “Contar bien significa: de manera que se sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte” (Ibid, p. 140). O sea, es la esfera de la estética la que permite que lo real del daño se vuelva inteligible, abriendo las posibilidades de una intersubjetividad, de un espacio común, entre testigo y espectador. La literatura se aparece aquí como el espacio de conexión de dos singularidades: el autor y el lector.

El superviviente integra, por tanto, su daño en el texto y así Semprún describe la deshumanización a lo largo del viaje en tren, narra cómo la individualidad de cada uno de los prisioneros iba desapareciendo hasta configurar una masa de cuerpos: “Luego, poco a poco, vuelve la tranquilidad, los cuerpos se van imbricando unos en otros, la masa de los cuerpos apiñada en la penumbra reanuda su vida jadeante, susurradora, oscilando al ritmo de las sacudidas del viaje” (Semprún, 2004, p. 140). Ahora bien, ¿cómo resiste el deportado? ¿Cómo se sustrae su subjetividad del proceso que convierte al humano en no-humano? Pues bien, a través de la literatura, pero no sólo a través del texto que le ayuda a reconstruir su personalidad después del largo viaje a los campos, a posteriori; sino también a través de las novelas y de la literatura en el propio viaje, en el propio campo, como si el autor fuese un efecto de lectura: “Pase la primera noche de este viaje reconstruyendo en mi memoria *Por el camino de Swann* y era un excelente ejercicio de abstracción. Yo también, tengo que decir, he pasado mucho tiempo acostándome temprano. He imaginado el ruido herrumbroso de la campanilla en el jardín, las noches en que Swann venía a cenar” (Ibid, p.74). Esto es, cuando toda relación pasaba por la negación de su humanidad (la masa de cuerpos que suspendía la singularidad de cada uno de ellos), Semprún utiliza la literatura para seguir siendo humano, ya que sólo mediante la literatura podemos seguir siendo humanos en soledad, mientras esperamos la llegada del otro, de una mirada a partir de la cual podemos hacer vivible una vida.

Otro de los mecanismos de negación de la humanidad de los presos detenidos se producía a través de la obligatoriedad, en determinados momentos, de la desnudez. Esta situación posibilitaba una mirada cosificadora por parte de los nazis que “animalizaba” al detenido. Semprún nos da un ejemplo paradigmático en uno de los fragmentos de *El largo viaje*: “el hecho de que hubieran podido reírse a carcajadas ante el espectáculo grotesco de estos hombres desnudos que daban

saltitos como monos en busca de una escudilla de caldo asqueroso, eso sí que era grave. Eso falseaba las justas relaciones de odio y de oposición absoluta entre ellos y nosotros” (2004, p. 141). Y frente a la mirada deshumanizadora que producía el régimen visual del campo de concentración, el narrador propone una mirada pura y fraternal⁵⁰ para con los asesinados: “Al mirar los cuerpos entecos de huesos salientes y pechos hundido, amontonados en medio del patio del crematorio hasta una altura de cuatro metros. Pienso también que hay que haber vivido su muerte, como nosotros, que hemos sobrevivido, lo hemos hecho, para fijar sobre ellos esta mirada pura y fraternal” (2004, p.76-77)

El superviviente no sólo reivindica la humanidad propia, sino que también reivindica una mirada humana para los que no han retornado, y aquí la resonancia del testimonio de Primo Levi se hace inevitable en tanto en cuanto el testigo habla por delegación: “había que hablar en su nombre, en nombre de su silencio, de todos los silencios: miles de gritos ahogados. Quizás porque los aparecidos tienen que hablar en lugar de los desaparecidos, a veces, los salvados en nombre de los hundidos” (Semprún, 2007, p. 154). La muerte, no es, pues, una experiencia individual. Es más, sin la mirada del otro, sin la representación de esa mirada, no podríamos hablar de “lo real” de la muerte, la muerte sólo existe entonces cuando un espectador puede establecer su inteligibilidad, su acontecer, de ahí el miedo del narrador a lo largo de los momentos (terribles) de soledad en su “largo viaje”: “tal vez mi muerte no llegue a ser algo verdaderamente real, es decir, algo que forme parte de la vida de alguien, al menos de alguien. Tal vez la posibilidad de mi muerte como algo real me será negada, aun esta simple posibilidad, y busco desesperadamente quién me echará en falta, qué vida podré dejar vacía, obsesionar con mi ausencia, y no lo encuentro” (Semprún, 2004, p. 201). De ahí, también, que el superviviente sea consciente de la importancia de esa mirada ante la muerte, de ese ser espectador ante el acontecimiento último de la vida del otro. Esta mirada se relata de un modo concreto en el recuerdo del narrador de su compañero de viaje, el denominado “chico de Semur”: “Le miro, convencido de que aguantará. Y sin embargo, va a morir. Morirá al amanecer de la próxima noche. Dirá: “No me dejes, tío”, y morirá (...) pienso que es una lástima que muriera el chico de Semur. Ya no queda nadie con quién pueda hablar de aquel viaje. De aquí en adelante, soy el único en acordarme de aquel viaje. Quién sabe, la soledad de aquel viaje corroerá toda mi vida” (p. 141).

50 Para un análisis del concepto de fraternidad ante la muerte del otro en la obra de Semprún puede consultarse Loureiro (2000, pp. 143-186).

Precisemos que hay una tensión en esa mirada ante la muerte: entre la soledad y la separación después de la muerte del “chico de Semur” y la mirada “pura y fraternal” que configuraba un “nosotros” en el fragmento citado anteriormente. El superviviente observa la exterioridad absoluta del otro en su fallecimiento, pero ante esa presencia, ante esa imagen radical, parece que hay una ausencia que se sustrae a la mirada, como si lo inaprehensible del cuerpo del otro en su morir nos acercara al abismo de la soledad. Esa relación interminable entre la presencia y la ausencia del moribundo, entre su cercanía y su distancia, está muy presente también en la descripción que Semprún hace de la muerte de Halbwachs en un barracón de Buchenwald:

Apoyaba una mano que yo pretendía ligera en el hombro puntiagudo de Maurice Halbwachs. Un hueso que amenazaba desmenuzarse, al límite de la fractura. Le hablaba de sus clases de la Sorbona, antaño. En otro lugar, en otra vida: la vida. Le hablaba de su clase sobre el *potlatch*. Sonreía, moribundo, con su mirada posada en mí, fraterna (Semprún, 2007, p. 30).

Maurice Halbwachs no murió entre mis brazos. Aquel domingo, el último domingo, no me quedó más remedio que dejarlo, abandonarlo a la soledad de su muerte (Ibid, p. 56).

Como nos recuerda Ricoeur en su análisis de *La escritura o la vida*, es la certificación literaria de esa distancia o separación ante el otro, la que permite una compasión “otra”, una compasión que acoge a la amistad y a la justicia: “No es un gemir-con, como podrían serlo la piedad o la conmiseración, figuras de la deploración; es un luchar-con, un acompañamiento, a falta de un compartir identificante; que no es posible ni deseable; la justa distancia sigue siendo la regla tanto de la amistad como de la justicia” (Ricoeur, 2008, p. 41). Y esa “justa distancia” de la que habla Ricoeur es la que aproxima la forma de pensar la comunidad en Semprún a la *Comunidad inconfesable* de Blanchot.

El testigo escribe, habla, de una mirada fraternal hacia los muertos en la medida que habían vivido su muerte, como si estableciese un vínculo entre todos aquellos que estuvieron en los campos, como si formasen una comunidad. Pero al mismo tiempo vemos que hay una desgarradura que imposibilita la fusión de esa comunidad. O sea, el chico de Semur ha muerto y el superviviente se ha quedado solo: “todo eso que era mi vida va a desvanecerse, puesto que él ya no está aquí. El chico de Semur ha muerto y estoy solo” (Semprún, 2004, p. 222). La novela configura así una comunidad que no se basa en la fusión, o comunión de sus miembros, que no formaría un sujeto colectivo más allá de la muerte; más bien al contrario, lo que funda la comunidad ahora es lo que no

puede ser compartido, lo comunicable, el espacio ¿común? donde la soledad del superviviente se cruza con la muerte (solitaria) e irremediable del otro: “mantenerme presente –escribe Blanchot-- en la proximidad del prójimo que se aleja definitivamente muriendo, hacerme cargo de la muerte del prójimo como única muerte que me concierne, he ahí lo que me pone fuera de mí y lo que es la única separación que pueda abrirme, en su imposibilidad, a lo Abierto de una comunidad” (2002, p. 24).

Ese espacio imposible, el de *la comunidad de los que no tienen comunidad* es, no podía ser de otro modo en Blanchot, el espacio literario, allí donde mediante la lectura se puede poner en relación lo desconocido con lo desconocido, en la medida que aquel para quién escribimos es anónimo, es decir, absolutamente otro, en palabras de nuevo de Blanchot: “es el desconocido, y la relación con lo desconocido, así fuere mediante la escritura, me expone a la muerte o a la finitud, esta muerte que no tiene en sí con qué aplacar la muerte” (Ibid, p. 46). Escritura y lectura anónima que permiten el pliegue de lo diferente con lo diferente, escritura inacabada en espera de la llegada del lector, escritura “desobrada” que formaliza la ausencia de una *comunidad por venir*. Como esa edición en blanco de *El largo viaje* que el 1 de mayo de 1964 le entrego en Salzburgo Carlos Barral a Jorge Semprún. El objeto-libro en blanco era un símbolo de la imposible edición de la obra de Semprún en castellano debido a la censura franquista. En un principio, Semprún pensó en reescribir su propia traducción al español en esas páginas en blanco, sin embargo, con el paso del tiempo, imaginó que esa singular blancura de su obra era quizás la traducción más fiel de su novela y en consecuencia sus páginas: “han permanecido en blanco, vírgenes de toda escritura. Todavía disponibles, por lo tanto. Me gusta el augurio y el símbolo: que este libro esté todavía por escribir, que esta tarea sea infinita, esta palabra inagotable” (Semprún, 2007, p. 295).

3.2. Liana Millu: La vida secreta de las palabras.

Hope there's someone
Who'll take care of me
When I die, will I go.
(Antony & The Johnsons, 2005).

Siempre privilegio el oído sobre el ojo.
Siempre trato de escribir con los ojos
cerrados.
Cixous, Hélène (Apud. Jay, 2007, p. 372).

La historia de Liana Millu y Primo Levi tiene muchos puntos en común. Millu también es italiana, nació en Pisa en el seno de una familia judía en 1914. Durante la II Guerra Mundial también se une a la resistencia, como Levi, y al igual que éste, es arrestada por la Gestapo y deportada a Auschwitz-Birkenau en 1944. Liana Millu también sobrevive al *Lager*, publicando su primer libro, *El humo de Birkenau*, en 1947, mismo año en el que Levi publica *Si esto es un hombre*. Liana y Primo trabaron amistad una vez que se conocieron ya fuera de Auschwitz. De hecho, Primo Levi prologa la edición en castellano de *El humo de Birkenau*. A pesar de todas estas afinidades hay una diferencia en la mirada de ambos sobre *Lager* en la medida que Millu no comparte la evolución escéptica de la obra de Levi, como nos recuerda T. Todorov: “se comprende entonces por qué a Liana Millu, ex prisionera de Birkenau, con la que Levi había hecho amistad, le parecía que su mirada se hacía cada vez más dolorosa con el paso de los años. Su primer libro, *Si esto es un hombre*, da testimonio de un mal particular; el último, *Los hundidos y los salvados*, advierte que el mal se ha instalado en todas partes” (Todorov, 2002, p. 222).

El propio Todorov, en su obra *Frente al límite* (2007), nos ha advertido de cierta tendencia interpretativa de la obra de Levi que conlleva una concepción moral y antropológica de Auschwitz. A partir de la imposibilidad del juicio y la indistinción entre verdugos y deportados generada por la “zona gris”, o a partir de la vergüenza del superviviente después de una lucha de “todos contra todos”, se decreta casi un estado de naturaleza del campo por el cual se suspende la posibilidad de

elección en el mismo y con ello la existencia de una vida ética: “¿No se sabe ya sobradamente – escribe Todorov-- que los campos nos han revelado una sencilla y triste verdad, a saber, que en esas condiciones extremas todo resto de vida moral se evapora y los hombres se transforman en bestias comprometidas en una guerra de supervivencia sin piedad, la guerra de todos contra todos” (Todorov, 2007, p. 37). Ahora bien, Todorov no se va resignar a este triste diagnóstico y va a leer la literatura de los deportados poniendo en suspensión el postulado pesimista que se derivaría de responder afirmativamente a sus cuestiones. En este sentido, nos recuerda las palabras de Germaine Tillion: “Los tenues hilos de la amistad estaban como sumergidos bajo la desnuda brutalidad del hirviente egoísmo, pero todo el campo estaba invisiblemente tejido por ellos” (Ibid, p. 42); asimismo, en la escritura de Robert Antelme encuentra Todorov un gesto de ese tipo de solidaridad: “El viejo hambriento que roba delante de su hijo para que su hijo coma (...) Los dos juntos, hambrientos, se ofrecen sus pedazos de pan con miradas de adoración” (Ibid, p. 41); y son esos gestos de amistad y fraternidad de los que hablan, entre otros muchos, Tillion, Antelme, y hasta el propio Levi, los que le permiten a Todorov desvelar con Terrence de Pres el estado social y no natural de los campos de la muerte, es así cómo: “Descubrimos que el “estado de naturaleza” no es natural. La guerra de todos contra todos tiene que ser impuesta por la fuerza” (Ibid, p. 45).

Todo lo cual no conlleva un ingenuo optimismo, la posibilidad de lo mejor o de lo peor –al igual que en la vida cotidiana en la sociedad-- siempre va a estar abierta: “En los campos, el hombre –escribe Semprún-- se convierte en ese animal capaz de robar el pan de un camarada, de empujarlo hacia la muerte. Pero en los campos el hombre se hace también ese ser invencible capaz de compartir hasta su última colilla, hasta su último pedazo de pan, hasta su último aliento” (Ibid, p. 46). Todorov califica a todos esos pequeños actos de compañerismo como “virtudes cotidianas”. Son pequeños gestos que le permiten a los deportados introducirse en el vida moral, seguir siendo humanos después de todo y oponerse a la violencia supuestamente “natural” de los SS.

Lo interesante de la tesis de Todorov es que nos permite encontrar un vínculo entre el campo de concentración y nuestra vida cotidiana. Aquí, como en G. Agamben, las fronteras entre la excepción y la norma se difuminan, como si el espacio del campo fuese un lugar privilegiado para pensar las relaciones de poder ocultas en nuestro mundo: “Claro que la depravación y la elevación existen también fuera de los campos, pero son más difíciles de reconocer. La vida de los campos proyecta en grande y hace elocuente eso que, en el runrún cotidiano, puede fácilmente escapar a la percepción” (Todorov, 2007, p. 49). Por tanto, una mirada sobre Auschwitz puede neutralizar nuestras cegueras respecto las situaciones de violencia que vivimos en nuestra sociedad, una mirada

sobre el *Lager* puede extrañar, o ayudarnos a pensar de modo crítico, nuestra moral. Todo la lectura que Todorov realiza sobre los testimonios se soporta a partir de esa apuesta: “reflexionar sobre la moral a partir de la experiencia extrema de los campos, no porque ella sea superior, sino porque es más visible y más elocuente” (Ibid, p. 49).

El humo de Birkenau de Liana Millu no es ajeno a la polémica respecto el campo como estado de naturaleza o el campo como constructo social, como reflejo especular de nuestra moral. En este contexto, la narradora se cuestiona: “¿en un campo de concentración eran válidas las leyes de la vida?” (Millu, 2005, p. 55). En un principio podríamos responder negativamente en la medida que la superviviente escribe: “!En Birkenau era tan difícil que alguien enloqueciera; Todos se acostumbraban (...) Todos se volvían malos: ¿qué otra cosa puede hacer una criatura que se siente aplastada sin remedio?” (Ibid, p. 112). No obstante, obsérvese que el modo de responder de Millu ya nos permite pensar en otra respuesta en la medida que la autora habla de una costumbre, de una socialización que como tal puede ser subvertida. Por consiguiente, las relaciones de poder y la deshumanización forman parte de un proceso que puede ser cuestionado. Millu recibe con desprecio a una nueva compañera en Birkenau, María, la cual ha ocultado su embarazo, pero ese desprecio enseguida se neutraliza por la autoconsciencia del mismo “yo acaba siempre avergonzándome – escribe Millu-- de nuestra miseria y reprochándome mi crueldad hacia aquella criatura más débil y, al mismo tiempo, más fuerte que yo. Entonces me entraban ganas de llorar al pensar que yo también había empezado a embrutecerme” (Ibid, p. 56). En consecuencia, la vergüenza en el propio campo hace posible una relación humana que posibilita una mirada no cosificada de la compañera en el *Lager*: “De esa manera, María dejó de ser una figura abstracta, juzgada mediante razonamientos abstractos. Dejé de verla como un monstruo egoísta; descubrí en ella al ser humano cálido, confiado, bueno, y sentí una infinita compasión” (Ibid, p. 57). Y va a ser esa compasión (ese sentir con) la que va a llevar a la práctica, como ahora veremos, el ejercicio de las denominadas por Todorov “virtudes cotidianas.”

Todorov nos dice que existe una diferencia de género en el ejercicio de las “virtudes cotidianas” (2007, p. 28). Esto es, en muchos casos, pero no en todos, frente a los actos (visibles) heroicos de los hombres las mujeres preferirían la imperceptibilidad de la micropolítica y de los afectos. Así las cosas, no es casual que Liana Millu sea consciente de su identidad de mujer, y de como ello implica una posición de sumisión si cabe aún mayor que la de los hombres, doble exclusión: mujer y judía. El campo femenino de Auschwitz estaba ubicado en Birkenau, al lado de los hornos crematorios que recordaban constantemente el destino de las presas, ello la indigna:

“Hasta en Auschwitz trataban a los hombres algo mejor que a las mujeres; esa constatación acababa siempre por ofendernos” (Millu, 2005, p. 165). Es desde esta identidad de mujer, desde la cual Millu va a elaborar su experiencia, ya que nuestra autora se va a centrar sobre todo en describir las redes de solidaridad que entre mujeres se establecieron en el campo de Birkenau. Obviamente, también asistimos a situaciones basadas en la deshumanización, el egoísmo y las relaciones de poder entre las presas y las *kapos*, pero estas siempre son paliadas por las relaciones de amistad, amor o afecto que se crean entre las compañeras. Es decir, en *El humo de Birkenau*, la autora se va enfrentar a la experiencia radical de la fabricación de la muerte en masa, teniendo en cuenta también la esfera de lo emocional: seis relatos, seis historias de seis compañeras diferentes, donde se nos habla de sentimientos sí, pero que se cierran siempre con una muerte. Quizás en este contexto podamos entender plenamente la afirmación de Levi según la cual los seis relatos “giran en torno a los aspectos más específicamente femeninos de la vida desesperada y al límite de las prisioneras” (Levi, 2005, p.7). Nos encontramos pues ante una educación sentimental, o mejor dicho, ante la educación sentimental después de Auschwitz, escribe de nuevo Levi sobre las historias que Millu relata: “De cada uno de estos itinerarios humanos en un mundo inhumano surge un aura de tristeza lírica, incontaminada por la cólera o el lamento desgarrado, de dolorosa sabiduría mundana, que demuestra que la autora no sufrió en vano” (Ibid, p. 8). Esta ligazón entre daño y conocimiento del que habla Levi, desde luego, no reivindica ni legitima la necesidad, al modo masoquista, del sufrimiento, sino que tal y cómo nos enseñó Weil podemos encontrar su valor en otro lugar, en la articulación de un “nunca más”: “Creo en el valor del sufrimiento en la medida en que hacemos todo (cuanto hay de honesto) para evitarlo” (Weil, 2001, p. 77). Consecuentemente, esa educación sentimental tiene un sentido ético, político.

La política, según Hannah Arendt, sólo tiene sentido si se basa en la pluralidad de los seres humanos, es decir, la política “trata del estar juntos y los unos con los otros de los *diversos*” (Arendt, 1997, p. 45). Desde este punto de vista, en Occidente, en el sentido estricto dado por Arendt, nunca ha existido la política, ya que tanto la teología, como la filosofía y la ciencia se han ocupado sólo de “el hombre” y por tanto nunca han hallado un significado de la acción política: “puesto que todos sus enunciados —escribe Arendt— serían correctos incluso si sólo hubiera un hombre, o dos hombres, o únicamente hombres idénticos, no han encontrado ninguna respuesta filosóficamente válida a la pregunta ¿Qué es la política?” (Ibid, p. 45). Concretamente, la filosofía ha tratado a “el hombre” como si en su esencia, en su soledad, ya fuese esencialmente político, cuando “La política nace en el Entre —los— hombres, por lo tanto completamente *fuera* del hombre” (Ibid, p. 46). En la medida que nuestra tradición ha pensado “la política” a partir de “el hombre” en

singular y no a partir del “entre” los hombres ha entrado en un callejón sin salida, y este punto de llegada alcanza su paroxismo a través de los totalitarismos, allí donde la vida entera de los hombres está completamente politizada: “A partir de dicha experiencia (...) nace la cuestión de si la política y la libertad son conciliables en absoluto, de si la libertad no comienza sólo allí donde acaba la política, de manera que simplemente ya no hay libertad donde lo político no tiene final” (Ibid, p. 62).

Pero Arendt no va a desechar la política sólo porque en el relato occidental sea incompatible con la libertad. Más bien, va a retomar una ontología de la política que posibilite la aparición de lo imprevisible, a saber: la relación *entre* los diferentes. Es decir, va a pensar la política como la condición necesaria de la libertad: “Si el sentido de la política es la libertad, es en este espacio –y no en ningún otro-- donde tenemos el derecho a esperar milagros. No porque creamos en ellos sino porque los hombres, en la medida que pueden actuar, son capaces de llevar a cabo lo improbable e imprevisible” (Ibid, p. 66). Precisamente, en el testimonio literario de Millu, podemos encontrar ese espacio para lo imprevisible del que habla Arendt.

Como ya hemos dicho, una de las deportadas, María, compañera de Millu, estaba embarazada. Ésta ha conseguido ocultar su embarazo a las autoridades del campo y gracias a una estrategia común, elaborada por diferentes compañeras, va a llevar a cabo lo inimaginable, dar a luz en Birkenau:

En Erna, en Elenka, en Aërgi, en Rosette, en todas las mujeres allí agolpadas, había una espera casi mística, la espera vibrante de misteriosa deferencia que invade religiosamente a quienes presencian el sangriento rito de la maternidad.

-¡Un poco más! –decía la vieja--. ¡Ya sale! ¡Bien! ¡Ya sale!

En el inesperado silencio que siguió al último grito desgarrado, Adela se levanto con algo entre los brazos; una cosa rosada, tierna, pequeñísima (Millu, 2005, p. 88).

Aquí nos encontramos con un acto político, en el sentido arendtiano, en la medida que lo imprevisible, lo nuevo, la posibilidad de un nuevo comienzo se ha puesto en práctica, se ha llevado a la acción, escribe Arendt: “El milagro de la libertad yace en este poder comenzar que a su vez estriba en el *factum* de que todo hombre en cuanto por nacimiento viene al mundo –que ya estaba antes y continuará después-- es el mismo un nuevo comienzo” (1997, p. 66). Ahora bien, ese nuevo comienzo, esa espontaneidad, esa historia natural, es también contingente y por tanto se va a ver

truncada, en el relato de Millu, por el contexto del campo de concentración. María y su hijo (irremediablemente) van a morir en el olvido: “Todavía era de noche, pero para nosotras el día había nacido con sus exigencias y sus hechos inmutables, el duro día de Birkenau que no admitía nacimientos ni muertes, sólo silencio y obediencia a sus leyes despiadadas” (Millu, 2005, p. 89).

Teniendo en cuenta el tipo de relaciones de cooperación que entre las compañeras de Liana Millu y ella misma se establecieron, podemos entender la opción narrativa de la autora, ya que *El humo de Birkenau* es un conjunto de relatos donde Millu da voz, protagonismo, a *las hundidas*, a las que no han vuelto para contarlo. La testigo desaparece como protagonista, renuncia a ser el centro de la historia. Una palabra se nos aparece aquí de nuevo como clave para entender la obra: solidaridad. Como bien nos dice Levi en el prefacio: “La autora rara vez aparece en primer plano, es un ojo que penetra, una conciencia admirablemente alerta que registra y transcribe” (Millu, 2005, p.7).

Walter Benjamin escribió que la Historia se descomponía (se fragmentaba) en imágenes. A partir del texto de Millu, podríamos decir que después de Auschwitz la Historia se fractura en historias. Y es que *El humo de Birkenau* no es un libro con un inicio y un final coherentes que reconstruyan la vida de la autora en el campo. No hay una única trama que se estructure a partir de un personaje principal, no hay un argumento principal. Nos encontramos ante un texto que no tiene centro, sino que es completamente múltiple, plural, heterogéneo. Liana Millu recoge diferentes voces, diferentes fragmentos de vidas que serán irremediablemente dañadas y a través de la literatura reivindica su memoria y su dignidad. No hay un protagonista en *El humo de Birkenau*, o mejor dicho, el protagonista son las múltiples relaciones que se producían en Auschwitz.

De este modo el texto forma una constelación, una red de memorias que huye de la totalidad, la homogeneidad y la identidad del uno. Se nos aparece aquí lo literario –tal y como lo piensa Marta Tafalla a través de Adorno-- como un espacio de subversión del totalitarismo: “Adorno pretendía conjurar la amenaza totalitaria con una escritura fragmentaria, pluralizada en mónadas, donde no existiera el centro ni las perspectivas privilegiadas” (Tafalla, 2004, p. 164). Tafalla encuentra este tipo de escritura en las historias narradas por V. Shalamov. Shalamov, como Millu, relata las historias de los otros, de los que no han vuelto del gulag y es así cómo: “La literatura o la filosofía resisten las tendencias totalitarias de nuestro tiempo fragmentando los discursos para escribir en constelaciones” (Ibid, p. 164). Pero más allá de la cercanía entre *El humo de Birkenau* y los *Relatos de Kolymá*, es difícil aquí no hacer una analogía entre la posición ética de

Millu y la de Anna Ajmátova en su *Requiem*. Pese al diferente contexto histórico, Ajmátova, al igual que Millu, presta su voz y su escritura a aquellas que ya no pueden hablar:

En los terribles años de Yezhov pasé diecisiete meses en las colas de las cárceles de Leningrado. En una ocasión, alguien, de alguna manera, me reconoció. Entonces una mujer de labios azules que estaba tras de mí, quien, por supuesto, nunca había oído mi nombre, despertó del aturdimiento en que estábamos y me preguntó al oído (allí todas hablábamos en voz muy baja):

-Y esto, ¿puede describirlo?

Y yo dije:

-Puedo.

Entonces algo parecido a una sonrisa asomó por lo que antes había sido su rostro (Ajmátova, 2006, p. 103).

Millu, al igual que Ajmátova, no puede apartar la vista ante el rostro del otro, ante el daño ajeno. Dos niños están ya en el block de reposo, lo que implica su pronto viaje hacia al fondo, hacia el horno crematorio: “El rubito –escribe Millu-- se quedó mirándonos desolado. Al darme la vuelta lo vi andando a lo largo del foso, como para seguirnos; arrastraba al pequeño, que a cada rato se resbalaba en el barrizal. Eran tan pequeños y miserables, estaban tan solos, que se me encogió el corazón al verlos” (Millu, 2005, p.109). La narradora no puede dejar pasar esa mirada, le incumbe, tiene un deber para con ella: “lo vi”. Retomemos de nuevo a Lévinas: “Pienso que en la responsabilidad para con el otro, somos, en último análisis, responsables de la muerte del otro. La rectitud de la mirada del otro ¿no es una exposición por excelencia, que es exposición a la muerte?” (Levinas, 2000, p. 100). Y esa mirada que es exposición ante lo desconocido y ante la muerte es narrada. Ya que lo verdaderamente significativo para nuestra autora son los relatos de las vidas destrozadas por el totalitarismo. En los seis relatos del libro se nos cuenta una muerte única, singular, concreta, terrible. Y así, a través de lo concreto, de la materialidad de un daño personal inasumible por nosotros, Millu busca la compasión del lector, su piedad. La víctima mira a Millu y Millu nos mira a nosotros. Se cartografía así a través de la novela ese espacio opaco e irrepresentable que es el rostro del otro, escribe Lévinas: “Pienso que a través de toda la literatura habla –o balbucea, o se disimula, o lucha con su caricatura-- el rostro humano” (Ibid, p. 98).

Levi nos hablaba anteriormente de la autora como un “ojo”, yo también la reivindicaría como un “oído”, en la medida que a esta se le impone un deber ineludible: *escuchar la voz que*

viene de la otra orilla. Liana Millu está en la puerta de la enfermería y nos cuenta que “oí que alguien tosía y se esforzaba por aclararse la voz y me llama insistentemente en el estilo habitual del *Lager*” (Millu, 2005, p. 144). La autora se acerca y se encuentra con Gustine, la oye. Ésta le cuenta su terrible historia a Millu y Millu nos la cuenta de nuevo a nosotros. Imposible no pensar de nuevo en Levinas: “ “Antes de que me llamen, yo responderé”: una fórmula que hay que entender literalmente. Al acercarme al Otro, siempre estoy retrasado respecto a la hora de la cita” (Levinas, 1987, p. 229). A. Finkielkraut retoma la cita de Levinas y reflexiona: “Una voz viene de la otra orilla y me cuestiona y me pide que rinda cuentas y ya me acusa, siempre ya, de haberla abandonado” (Finkielkraut, 2002, p. 23). Esa voz es el motor de los relatos de Millu, la cual a su vez le plantea un interrogante fundamental: ¿Cómo responder a la oración de los muertos sin apropiarse de su destino? La solución formal de Liana Millu es la de plantear su narración como un canto lírico. Mediante un profundo lirismo Millu nos acerca a lo incommunicable; o por decirlo en otros términos, lo lírico en el texto es el símbolo a través del cual, oímos, como en un susurro, la voz que viene de la otra orilla. Veámoslo. Es Hanuka en Birkenau:

“ ¡Esta noche si que queman en Birkenau!”, comentaría tal vez aquella gente. “Son las fiestas de los judíos y han ordenado que enciendan fuegos para celebrarlas.”

Las llamas se elevan tan altas que los caminos del campo de concentración estaban iluminados. Los reflejos bailaban sobre el barro y los charcos, sobre los techos grises de los barracones, sobre las caras tristes de las mujeres que observan en silencio. (...)

Muy tenue, cantando en sordina, se oía un coro. Todas las mujeres volvieron a detenerse y escucharon el canto obstinado de resignada esperanza, y con místico ímpetu, lo repitieron a su vez, los rostros iluminados por el fulgor de las llamas entre las que quizá se estuviesen consumiendo las personas que, momentos antes, soñaban con ver nuevamente y, una vez libres y unidos, volver a encender con ellas las ocho llamitas (Millu, 2005, p.70).

Frente a los hornos crematorios, el canto. La representación como esperanza. Esa es la batalla de Millu: frente a la atrocidad, levantar la voz; voz lírica en este caso. Hay algo del significado del texto que parece escapársenos. Ese algo incomprensible, inefable, es lo que nos transmite la autora con su estilo. En este sentido, Millu levanta acta de lo inenarrable con una prosa poética que se nos aparece llena de belleza. Debemos hacer notar también que la estética que nos propone Millu tiene consecuencias éticas de primer orden, dado que, como lectores, nos encontramos con un texto ambiguo, abierto, que sólo tiene un verdadero significado en la medida que mediante nuestra lectura actualizamos y hasta cierto punto construimos el significado que la autora ha establecido como punto de partida.

Nos gustaría recordar aquí lo cerca que están las propuestas de Millu a las de Claude Lanzmann, director de *Shoah*. Es más, podemos pensar *El humo de Birkenau* como uno de los antecedente estéticos de *Shoah*. Para ambos –Millu y Lanzmann-- sólo nos podemos acercar a lo que allí sucedió mediante perífrasis. Cuando asistimos al testimonio de Richard Glazar en *Shoah*, entendemos perfectamente su cercanía con la propuesta estética de Liana Millu:

Cuando ya empezó a hacer sombra,
entramos en nuestro barracón,
comimos
y no dejamos de ver, a través de la ventana,
el fantástico resplandor de un fondo de llamas
de todos los colores imaginables:
rojo, amarillo, verde, violeta
y, de repente, uno de nosotros se levantó...
sabíamos que era cantante de ópera en Varsovia.
Se llamaba Salve
y ante esta cortina de llamas, comenzó
a salmodiar
un canto que me resulta desconocido:
Dios mío, Dios mío,
¿por qué nos has abandonado? (Lanzmann, 2003, p. 25).

Simone de Beauvoir escribe en el prefacio del texto de *Shoah* una idea que es válida tanto para el libro de Millu, como para el filme de Lanzmann: “Me gustaría añadir que nunca jamás hubiera podido imaginar semejante alianza entre el horror y la belleza. Desde luego, la segunda no es capaz de ocultar al primero, no se trata de esteticismo: al contrario, él lo ilumina con tal inventiva y con tal rigor, que podemos darnos cuenta de que estamos contemplando una gran obra” (Beauvoir, 2003, p.10). *Shoah* y *El humo de Birkenau* testimonian en nombre de los muertos y los vivos que han sufrido el horror de los campos, pero en ambos casos, los vivos reivindican la humanidad de los asesinados a través del arte. Estética no significa aquí neutralización del daño en una actualización del arte por el arte, sino que la belleza se ha convertido en sinónimo de verdad, en el camino que permite al otro dirigirnos una mirada desde el otro lado.

Para seguir profundizando en el vínculo entre *Shoah* y *El humo de Birkenau* es fundamental partir de la lectura que S. Felman (1992) ha realizado del film de Lanzmann. Igualmente, la lectura

de Felman nos permitirá continuar en la indagación que estamos llevando a cabo sobre las relaciones entre el arte y el testimonio.

Felman abre su ensayo con una cita de Elie Wiesel: “If someone else could have written my stories, I would not have written them” (Felman, 1992, p. 204). Esta cita nos sirve, según Felman, para pensar cierta paradoja del testigo: por un lado, su decir siempre se va a adentrar más allá de las vivencias o experiencias propias; sin embargo, la voz singular de ese superviviente es insustituible. O sea, el testigo, inevitablemente, cuenta historias de los otros al contar su historia; pero esas historias sólo las puede contar él. Y esa es su singularidad, la singularidad del testigo (recordemos lo dicho anteriormente de Millu) es que lo ha visto, su autoridad viene dada por su “acto de ver”, su narrativa nace de ese ver, lo podemos decir con las palabras de Felman: “The uniqueness of the narrative performance of the testimony in effect proceeds from the witness’s irreplaceable performance of the act of seeing” (Ibid, p. 206). De ahí, en *Shoah*, la importancia del testimonio de Jan Karski, correo del Gobierno polaco en el exilio, en el que relata su visita al Gueto de Varsovia acompañado por un judío que pertenecía al *Bund*⁵¹:

Caminamos alrededor de una hora
De vez en cuando, él me paraba:
“¡Fíjese en ese judío!”
Un judío de pie, inmóvil.
Yo preguntaba: “¿Está muerto?”
Él: “No, no, está vivo.
Señor Vitold, ¡recuérdelo usted!
Está a punto de morir.
Se está muriendo.
¡Mírelo!
¡Dígalo allá abajo!
Usted lo ha visto.
¡No lo olvide!” (Lanzman, 2003, p. 185).

“Lo ha visto.” Y es esa posibilidad de ver la que legitima cualquier testimonio. Recordemos cómo en *Shoah* la centralidad del testimonio del miembro del *Sonderkommando* se basa en su trabajo en las cámaras de gas. Ellos son aquellos que han estado más cerca del desastre y por tanto

51 Movimiento político judío de corte internacionalista y socialista. Normalmente mantuvo siempre una actitud crítica y opuesta a las posiciones sionistas.

han visto funcionar el dispositivo del exterminio. Vieron, y sufrieron, la cotidianidad el estado de excepción convertido en norma. Y en virtud de ese ver testimonian, hablan en el film.

No obstante, lo que se pone en escena en *Shoah* es la impotencia de los testigos al testimoniar, su silencio, su imposibilidad de ver, de narrar, de imaginar. Hay por consiguiente una cesura entre el interior del exterminio y el exterior del mismo. La aporía, según Felman, es que esa imposibilidad de testimoniar, la puesta en evidencia de ese hiato entre el interior y el exterior, nos convierte a nosotros, espectadores, en testigos, en tanto en cuanto el montaje de las palabras y las imágenes *nos hacen ver* cómo el genocidio tuvo lugar como un acontecimiento sin testigos: “Through the testimonies of its visual witnesses the film make us *see* concretely -make us *witness*- how the Holocaust occurs as the unprecedented, inconceivable historical advent of *an event without a witness*” (Ibid, p. 211). Así pues, *Shoah* es un film que reflexiona sobre el testigo en la contemporaneidad, o mejor dicho, la película de Lanzmann articula el testimoniar en el contexto de un desastre.

Shoah es así la descripción de nuestra era: la era del superviviente después de la catástrofe. Pero no sólo eso. Felman defiende en segundo lugar que *Shoah* también es un dispositivo que nos permite pensar las relaciones entre el arte y el testimonio. ¿En qué sentido? En el sentido de que la estética posibilita el testimonio,⁵² funda la posibilidad de la transmisión de la experiencia: “*Shoah* is a film about the relation *between art and witnessing*, about film as a medium which *expands* the capacity for witnessing” (Ibid, p. 205). En cualquier caso, es la potencialidad del arte la que nos va a permitir neutralizar la distancia, en un principio insalvable, entre el interior y el exterior del exterminio, escribe Felman: “I would suggest that the impossible position and the testimonial effort of the film as a whole is to be, precisely, neither simply inside nor simply outside, but paradoxically, *both inside and outside*: to create a *connection* that did not exist during the war and does not exist today *between the inside and the outside* –to set them both in motion and in dialogue with one another” (Ibid, p. 232). Y esa posición imposible, la salvación de esa distancia infinita, se configura, al igual que en el relato de Millu, a partir de la aparición del canto. Recordemos cómo es el propio canto el que abre el film. Simon Srebnik ha retornado al campo y frente a lo inimaginable e irrepresentable del crimen parece que sólo puede recuperar su voz a través de un cántico, por ello, vuelve a cantar la canción que cantaba en Chelmo:

52 G. Agamben, que basa casi toda su lectura del testigo en la interpretación que hace Felman de *Shoah*, se distancia aquí de la misma por un exceso de esteticismo, en palabras de Agamben: “No son el poema ni el canto los que pueden intervenir para salvar el imposible testimonio; es, al contrario, el testimonio lo puede si acaso, fundar la posibilidad del poema” (2005, p. 36).

Una pequeña casa blanca
permanece en mi memoria
Cada noche sueño
con esta pequeña casa blanca (Lanzmann, 2003, p. 17).

Y ese estribillo se vuelve a repetir a lo largo de los primeros minutos del metraje del documental. Srebniak entona de nuevo el cántico y es esa repetición, la que según Felman, suspende el significado de sus palabras. Esa suspensión del significado, ese diferimiento del sentido, posibilita una llamada del lector, del espectador, como si la repetición fuese una apertura a la diferencia: “Opened by the song, the film does not simply show itself: it call us. It call us through the singing it enacts. It is asking us to listen to, and hear, not just the meaning of the words but the complex significance of their return” (Felman, 1992, p. 271). Esta estructura de repetición del cántico se vuelve a poner en escena con Franz Suchomel, uno de los SS responsables de Treblinka. Lanzmann le pide que cante de nuevo, por segunda vez en el film, la canción que cantaban todos los prisioneros del campo:

Está bien, pero comience de nuevo.
De acuerdo.
Es fundamental, ¡pero muy fuerte!
Sí (Lanzmann, 2003, p. 112).

Ese “Sing it again” funciona para Felman como un performativo que conlleva toda una estructura de interpelación, propia del testimonio, con profundas consecuencias ética. Esto es, repetimos aquello que no podemos integrar en nuestra expectativa, aquello que no comprendemos o no podemos dotar de un significado totalizador, repetimos aquello que no forma parte de lo ya dicho, sino que forma parte del decir propio del testigo: “ We “sing again” what we cannot know, what we have not integrated and what, consequently, we can neither fully master nor completely understand” (Ibid, p. 276). Es esa incompletud del significado del canto lo que genera la llamada, la apertura del testimonio al lector.

Como ya hemos dicho, el canto juega también un papel fundamental en *El humo de Birkenau*. En la atmósfera de los múltiples relatos narrados por Millu siempre está presente alguna canción. De hecho, el primer relato lleva por título *Lily Marlene*. Además de ser una canción célebre durante la II Guerra Mundial, Lily Marlene también es el sobrenombre de una de las

compañeras de Liana Millu que murió asesinada en Birkenau. La llamaban así porque tenía una gran voz y porque, en ocasiones, durante el inhumano trabajo, entre el tiempo que iba en ir y volver a Birkenau, entonaba algún estribillo de la célebre canción. A veces, era la propia Millu la que le pedía que cantase:

Muchas de las chicas reían y bromeaban entre ellas y yo sentí el súbito deseo de oír a Lily cantar la canción tan querida.

-¡Cántame Lily Marlene! –le supliqué, y no la dejé en paz hasta que no se decidió a entonar en sordina:

Bei der Kaserne, vor dem grossen Tor

stand eine Laterne, und steht sie noch davor...(Millu, 2005, p. 22).

Destaquemos cómo la operación es muy similar a la descrita por Felman respecto *Shoah*. El canto, por una lado, es la forma en la cual la deportada recupera la voz, su singularidad irreductible, y por otro, posibilita un reconocimiento de lo humano desde la diferencia, una intersubjetividad sin la necesidad de que las palabras de la compañera sean traducidas o inteligibles. Millu habla por delegación, habla por la que no puede hablar pero sin colonizar su voz. Esa opacidad, como ya hemos visto, es el motor del retorno misterioso de la canción: “No entendía bien las palabras de Lily, pero el placer de escucharlas era tan grande que, cuando terminó, le rogué que la volviera a cantar” (Ibid, p. 23). Es decir, allí donde parecía que había una imposibilidad de testimoniar, un cierre, la repetición del estribillo genera un eco ininteligible a través del cual se abre una interpelación abierta. De esta manera, la canción, tanto en Millu como en Lanzmann, ejemplifica el poder de la voz de los muertos para llamarnos, para demandar una escucha, en palabras de Felman sobre *Shoah* que podrían ahora ser aplicadas a *El humo de Birkenau*: “What makes the power of the testimony in the film and what constitutes in general the impact of the film is not the words but the equivocal, puzzling relation between voices and words, the interaction, that is, between voice, rhythm, melody, images, writing, and silence. Each testimony speaks to us beyond its words, beyond its melody, like the unique performance of a singing” (1992, pp. 277-278).

Con todo, la realización única de ese canto ya no pasará ahora por el coro. Sino que se canta desde la imposibilidad de ser un nosotros, una comunidad. La desaparición del coro se hace explícita en *Shoah*, según Felman, en la soledad de Filip Müller después de abandonar sus intenciones de suicidarse en la cámara de gas con sus compatriotas mientras cantaban su himno

nacional⁵³. Filip Müller decide obedecer a las mujeres (que van a morir y) que le piden que no se suicide, que el puede y debe sobrevivir para dar testimonio. Esa ruptura del coro, esa fractura de la voz colectiva, también se hace presente en *El humo de Birkenau*. Escribe la casi siempre imperceptible narradora:

Nadie, ni el mundo ni fuera de él, tenía compasión. Estábamos solas y abandonadas; nada ni nadie podía venir a reconfortarnos, ni siquiera el pensar en nuestros seres queridos, que un día, después de habernos llorado, habrían vuelto a sonreír.

... quizás esta noche llorarás,

pero después, sonreirás.

¿A quién, Lily Marlene?

¿A quién, Lily Marlene? (Millu, 2005, p. 149).

La garganta de Millu se hace eco de las palabras, de las voces de su compañera. Y en ese hacerse eco, por un lado, su mismidad se hace indiscernible de la otredad de la amiga, pero por otro, simultáneamente, también se hace patente la asimetría con la asesinada que conlleva la necesidad de cantar la soledad de la superviviente: “hasta quienes desafinan sienten con frecuencia la necesidad de cantar, sobre todo cuando están solos y la melodía que acude a los labios, al expresarse, manifiesta algo que se agita en lo más profundo” (Ibid, p. 149). Paradójicamente, esa profundidad indecible, esa ausencia, ese vacío es lo que está esperando la llegada del lector para hacerse inteligible.

Pero ¿es comprensible-entendible esa nada que se agita en lo más profundo? ¿Se puede leer? ¿Se puede ver? ¿O habrá que (y sólo que) escucharlo? Zina, otra de las compañera de Millu, parece poner en duda la capacidad de ésta para escuchar al otro, para vivir con él y entender así lo que significa perder una vida que se ama. Para Zina, Millu es demasiado racional, siempre está pensando, y ese pensamiento la aleja de los afectos y de la vida: “¡Tú estás sola, eres filósofa, no puedes entender lo que significa vivir para una persona, amarla tanto que toda tu vida depende de la suya, y si él muere, de la vida no te queda más que la apariencia” (Ibid, p. 131). ¿Se puede escuchar desde la soledad? O mejor dicho, si la filosofía es la soledad, ¿se puede escuchar desde la filosofía? Curiosamente, esta es la pregunta con la que Jean Luc Nancy abre su ensayo *A la escucha*: “¿El filósofo no será quien entiende siempre (y entiende todo) pero no puede escuchar o, más precisamente, quien neutraliza en sí mismo la escucha, y ello para poder filosofar?” (2007, p. 11).

53 Ya hemos analizado ese pasaje de Shoah bajo una perspectiva diferente en el capítulo 2.2.

Pese a que la filosofía siempre ha preferido el logos o el entendimiento y nunca le ha interesado la escucha, Nancy va a reivindicar una cierta escucha filosófica ya que: “Si “entender” es comprender el sentido (...) escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible” (ibid, p. 18). Parece que para acceder a ese sentido incompleto el tiempo de la melodía tiene un privilegio ya que en la música “la escucha se dirige a –o es suscitada por-- aquello donde el sonido y el sentido se mezclan y resuenan uno en otro o uno por otro” (Ibid, p. 19). Por ello, ante una canción estar a la escucha “es siempre estar a orillas del sentido o en un sentido de borde y extremidad, y como si el sonido no fuese justamente otra cosa que ese borde, esa franja o ese margen” (Ibid, p. 20). Estar a la escucha, inevitablemente, es también suspender la visión, cerrar lo ojos en la medida que lo sonoro es lo informe, lo sin imagen, aquí Nancy cita a la escritora Michelle Grangaud: “Puedo oír lo que veo: un piano o un follaje movido por el viento. Pero nunca puedo ver lo que oigo. Entre la vista y el oído no hay reciprocidad” (ibid, p. 26). Esto es, parece que para acercarnos al otro, a su alteridad radical sin una imagen o forma previa, debemos de suspender el sujeto basado en la mirada. Para ello Nancy retoma la crítica de Granel a Husserl: “Husserl, a juicio de Granel, perpetúa el “olvido del del ser” en el sentido de Heidegger, y lo hace en la medida misma en que no aguza el oído para captar la resonancia musical, y en cambio, convierte esta, de antemano, en objeto de una focalización que la configura” (Ibid, p. 43). En consecuencia, mientras el sujeto de la mirada ya está dado, identificado con su punto de vista “el sujeto de la escucha siempre está aún por venir, espaciado, atravesado y convocado por sí mismo” (Ibid, p. 46). Y después de nuestra lectura de Nancy ¿no podemos pensar a Millu, pese a sus soledad filosófica, como esa ausencia de sujeto que está a la escucha de un murmullo, de una voz? ¿No es la escritura de Millu ese lugar descrito por Nancy a través del cual “se modula una voz en la que vibra, al retirarse de ella, la singularidad de un grito, un llamado o un canto” (Ibid, p. 47)? Respondamos con un fragmento de la obra de Millu: “el comando reprendió la marcha, mientras yo seguía murmurando las estrofas de *Lily Marlene*” (Millu, 2005, p. 45).

Millu y la lectura que Felman hace de *Shoah* establecen un vínculo entre arte y testimonio. Sin embargo, ¿puede haber una muerte bella después de Auschwitz? Para Lyotard “Auschwitz veda la hermosa muerte” y esta prohibición viene dada por la destrucción de la comunidad llevada a cabo por el exterminio. Si algo se ha puesto de manifiesto en la experiencia de los campos de la muerte (Lyotard preferiría decir “paraexperiencia” en la medida que “Auschwitz” es aquello que destruye la experiencia) es la imposibilidad de un nosotros, la inexistencia de sujeto en la primera persona del plural. Cada uno de los deportados, en eso consistía el funcionamiento del campo, estaba reducido a la soledad y al silencio y por tanto ello negaba la posibilidad de un “testigo colectivo. En

muchos ex deportados, sólo el silencio. En muchos, la vergüenza frente al testimonio de ex deportados” (Lyotard, 1988, p. 118). Y es esa conflagración de la comunidad lo que imposibilita el relato épico o la estética de una muerte bella. En otras palabras, cuando la muerte se produce para reforzar la legitimidad del legislador existe una “razón de morir” que se refleja en el relato de la comunidad que trasciende a la muerte individual, es así cómo el nombre colectivo asegura la duración del nombre propio: “Esa es –escribe Lyotard-- la hermosa muerte ateniense, el cambio de lo finito por lo infinito, del *eschaton* por el *telos*, el *Muero para no morir*” (1988, p. 120). En cambio, allí (en Auschwitz), donde no existe una “razón para morir”, sería obsceno pensar una “bella muerte” que refuerce una comunidad (inexistente) ya que “la autoridad del SS deriva de un nosotros del cual está excluido el deportado de una vez por todas” (Ibid, p. 121).

Nos parece interesante ver cómo Idith Zertal ha aplicado esta idea al contexto de la recepción del holocausto en Israel. ¿Qué sucede cuando se inicia el proceso de elaboración de la memoria? Pues bien, en Israel, el relato sionista que funda y legitima la nación, recuerda el levantamiento y la revueltas armadas, sobre todo la del gueto de Varsovia; mientras que los hombres, mujeres, niños y ancianos que murieron en las cámaras de gas permanecen en el más absoluto de los olvidos, en la oscuridad e invisibilidad. Dicho en otros términos, aquellos que murieron en las cámaras de gas sufrieron una muerte obscena; mientras que los héroes de las rebeliones, como M. Anielewicz,⁵⁴ tuvieron una muerte hermosa, épica, narrable, como nos recuerda Zertal: “se instauró una norma: la muerte de la inmensa mayoría de los judíos perseguidos que, desde el punto de vista sionista, se encaminaban al matadero en un estado de sumisión pasiva era una muerte “abyecta” o, por lo menos, “desprovista de belleza” (...) En cambio, la muerte de los rebeldes que “resistían en los muros del gueto” era una “muerte bella”, a través de la cual alcanzaba una “vida eterna”” (Zertal, 2010, p. 59). O sea, vemos aquí cómo la estética distribuye qué vidas tiene derecho a duelo y cuales no, qué vidas pueden ser lloradas, legitimando así al Estado, y que vidas permanecen irrepresentables, afuera de la comunidad, en el anonimato. El problema, por tanto, yendo más allá de Lyotard, no es tanto si una muerte puede ser (o no) estetizada, sino cómo esa estética configura un espacio de lo visible y de lo invisible, de la memoria y del olvido, de lo humano y de lo inhumano.

54 Miembro del movimiento juvenil, sionista y socialista, Hatshomer Hatzair. Fue el comandante de la Organización Judía de Combate (ZOB en polaco) creada en 1942 en el gueto de Varsovia para resistir de forma armada ante el ejército alemán. El 8 de mayo de 1943 se suicidará en el búnker de la OJC en la calle Milla 18, antes de que ésta fuese tomada por las tropas alemanas.

Para continuar nuestra reflexión debemos de volver sobre nuestros pasos y retomar la lectura de los testimonios que realizaba Todorov a partir de lo que denominaba “virtudes cotidianas”. No es casual, y resulta pertinente recordarlo ahora, cómo Todorov establece en su texto una oposición entre las “virtudes heroicas” propias de los soldados y de los ejércitos de resistencia durante la II Guerra Mundial, y las “virtudes cotidianas”, los gestos de solidaridad y fraternidad de aquellos que decidieron no tomar las armas. Todorov, al igual que Zertal y Lyotard, es consciente que en dicha oposición se juega un problema estético, o mejor dicho en su caso, narratológico, ya que el ejercicio de las denominadas “virtudes cotidianas” presenta un inconveniente en la medida que “se presta mal para los relatos, o , al menos, para los relatos de factura clásica (...) Los bellos relatos deben tener héroes puros. Por el contrario, los espíritus pragmáticos, los que buscan acomodarse a las estrecheces de la realidad, se prestan mal arte narrativo” (Todorov, 2007, p. 21). A pesar de las dificultades Todorov va a encontrar al narrador, al testigo, que hace posible ese relato a priori imposible. Ese narrador es Marek Edelman.⁵⁵Edelman es aquel que va a hacer posible el relato de los olvidados, aquel que va a reivindicar un espacio representacional para los que vivieron una muerte en la cámara de gas. En efecto, Edelman, en su libro de conversaciones con Hannah Krall, plantea que el problema de la resistencia es un problema estético: “es imprescindible –nos dice Edelman-- entender cuál es la diferencia entre una vida hermosa y una vida antiestética, entre una hermosa muerte y una muerte antiestética. Eso es importante. Todo lo que sucedió el 19 de abril de 1943 no fue sino el ansia de una hermosa muerte” (Krall, 2008, p. 26).

Edelman formó parte del levantamiento del Gueto de Varsovia en abril de 1943, de hecho, fue uno de los comandantes de la Organización Judía de Combate. Para Edelman la acción armada era una reivindicación de la dignidad propia a través del ejercicio de la libertad y de la autonomía: “Se trataba, pues, de no esperar a que nos matarán cuando nos llegará el turno. Se trataba sólo de elegir la manera de morir” (Ibid, p. 18). Sin embargo, pese a que por su experiencia en el combate del gueto puede amoldarse a la plantilla del relato clásico, Edelman va a optar por otra vía, la de la vida frente a la belleza de los símbolos. Así, en primer lugar va a deconstruir el relato épico del suicidio del héroe después de la batalla, escribe sobre el darse la muerte de Anielewicz:

55 Líder juvenil del *Bund*, partido internacionalista y socialista. En 1942 se une a la OJC en el gueto de Varsovia. Edelman pasa a ser el comandante de la OJC después del suicidio de Anielewicz. En 1944 participará también en el levantamiento de la resistencia polaca (AK). Sobrevive a la guerra, estudia medicina y se convierte en cardiólogo en un hospital de Varsovia. Ya en los años ochenta participará en el movimiento anticomunista *Solidaridad*.

(Anielewicz) Tenía una amiga. Bella, clara, tibia. Se llamaba Mira.

El 8 de mayo, en la calle Mila, primero la mató a ella de un tiro y después se suicidó. Jurek Wilner gritó: “Muramos todos juntos”, Lutek Rotblat mató de un tiro a su madre y a su hermana, después empezaron a disparar a todos; cuando logramos entrar, encontramos vivos a unos pocos: ochenta se habían suicidado. “Así tenía que ser”, nos dijeron después. “Murió la nación, murieron sus soldados. La muerte simbólica.” A ti también te gustan los símbolos así, ¿no es cierto?

Había allí, con ellos, una muchacha, Ruth. Siete veces disparó sobre sí misma antes de lograrlo. Una hermosa muchacha, alta, su piel parecía de melocotón, pero nos gastó seis balas.

En aquel lugar hay ahora una plaza. Montículo, piedra, inscripción. Cuando hace buen tiempo, acuden las madres con sus niños o, por la noche, muchachos con chicas; en realidad, es una fosa común, ya que nunca sacamos los huesos.

-Tenías cuarenta soldados. ¿Nunca se os ocurrió a vosotros hacer lo mismo?

-Nunca. No había que hacerlo. Es un símbolo muy bueno, pero uno no consagra su vida a los símbolos (Ibid, p.13).

Lo interesante de lo que nos dice Edelman es que lo fácil era elegir la muerte bella o épica, morir ante la mirada póstuma de la historia para convertirse luego en un monumento: “Una muerte realmente estética. Sólo así hay que morir. Pero así vive y muere la gente hermosa y clara. Los negros y feos mueren sin llamar la atención: en el miedo y la oscuridad” (Ibid, p. 23). Por eso, lo más sencillo en el contexto bélico era buscar la forma de reconocimiento que estaba de moda: “La mayoría era partidaria de la insurrección. La humanidad opina que morir con un arma en la mano queda mejor que morir sin ella. Nos sometimos entonces a esa opinión” (Ibid, p. 18). Para Edelman, lo fácil fue unirse a la sublevación armada y elegir así una muerte célebre y gloriosa, eterna; por el contrario, lo difícil era ir a los campos de exterminio y morir con dignidad pese al anonimato: “Tienes que entenderlo de una vez. Esa gente iba a la muerte tranquila y dignamente. Es terrible ir con tanta tranquilidad a la muerte. Es mucho más duro que disparar. Morir disparando es tanto más fácil: nos era tanto más fácil morir a nosotros que al hombre que caminaba hacia el vagón, y después entraba allí y después cavaba su fosa y después se desnudaba... ¿Lo entiendes ahora?” (Ibid, p. 43). En este marco, lo que quiere reivindicar Edelman, son las vidas de aquellos que fueron capaces de ser solidarios en *tiempos de oscuridad*, sabiendo que la luz del relato histórico nunca se iba a detener sobre ellos: “La historia se inventa del otro lado de los muros, allí donde se escriben los informes, se transmiten al mundo los partes por radio y se reclama ayuda al mundo. Cualquier especialista conoce hoy los textos de los telegramas y las notas de los gobiernos. Pero, ¿quién está enterado de lo sucedido con el muchacho al que hubo que enterrar vivo porque entraba óxido de carbono en el sótano?” (Ibid, p. 94). Por tanto, a Edelman y a Krall, en sus conversaciones, no les

interesa tanto la historia como los mecanismos de producción de la misma: “De todos modos no escribimos una historia. Escribimos sobre la formas de recuerdo” (Ibid, p. 72). Y esa metahistoria, esa reflexión sobre los mecanismos del recuerdo es lo que les permite relatar otras historias, hacer memoria de los gestos (imperceptibles) de solidaridad, fraternidad o microresistencia que se produjeron entre los deportados: la historia de Pola Lifszyc que al ver que su madre había seleccionada para abandonar el gueto se unió voluntariamente a la deportación para evitar que hiciese el viaje en soledad, o la historia de Janusz Korczak que murió en el campo de Treblinka al que viajó por su propia voluntad para acompañar a los niños de su orfelinato. Para Edelman lo fundamental era resistir a través de la generación de redes de interdependencia que le permitiesen a uno seguir siendo humano: “estar con alguien era en el gueto la única forma posible de vivir. Uno se encerraba en algún lugar con otra persona (en la cama, en el sótano, en cualquier lado) y hasta la siguiente acción ya no estaba solo (...) Si por algún milagro uno se salvaba y seguía viviendo, tenía que pegarse a otro ser viviente” (Ibid, p. 53). Las relaciones, el amor en tiempos de oscuridad, era una de las formas de perseverar en lo humano en un contexto de inhumanidad: “Aquel francés de *L’Express* me preguntaba si la gente en el gueto se enamoraba. Bueno, pues... si la gente se enamoraba” (Ibid, pp. 52-53).

Si hemos traído aquí estos pensamientos de Edelman, es porque pienso que estos pueden resonar en las páginas de Liana Millu. O dicho de otro modo, Millu, al igual que Edelman, también busca una forma, una estética, para relatar la muerte de aquellos que han muerto en el anonimato y pese todo siguieron siendo humanos.

Uno de los grandes temas de *El humo de Birkenau* es el amor. Ahora bien, el enfoque de Millu no resulta en absoluto kitsch en la medida que en un principio va a representar (y desenmascarar) cómo existe una economía de los afectos que legitima y configura relaciones de poder que refuerzan el sistema de exterminio del campo. La moral heteronormativa (patriarcal) en el propio campo produce una gestión de los cuerpos que conlleva al refuerzo de las relaciones de deshumanización. En un fragmento de la narración Millu monta en un mismo plano el acto de rezar y el acto sexual, ambos se nos aparecen como indisociables, como el anverso y el reverso de una misma ideología: “Ellas rezaban arrodilladas en la tierra mientras, al otro lado de un tabique, las otras se entregaban al *hochane* encima de un saco de cemento; tanto las unas como las otras, buscaban, cada cual a su manera, la salvación (...) Pero revientan todos igual, los que rezan y los que no rezan” (Millu, 2005, p. 196). Millu parece ser consciente, como Simone Weil, que “Bajo los poderes estables, el amor se convierte, para la masa de simples particulares (dejando a un lado al

pueblo) en el principal medio de DOMINIO” (Weil, 2001, p. 16). Esta relación entre amor y dominio se vuelve a ejemplificar en el texto de Millu, escribe ésta entre la relación de Lily (una compañera) y un kapo: “Lily era muy joven y guapa y al ver que el kapo la saludaba al pasar y le lanzaba una mirada alegre, se había olvidado de que no era más que una *Arbeitsücker*, una “pieza de trabajo”; creía que todavía podía ser considerada un ser humano” (Millu, 2005, p. 26).

Aun así, Millu vuelve a coincidir con Weil en que, pese a todo, en “En los periodos de gran brutalidad puede florecer el más puro amor” (Weil, 2001, p. 16). El amor como lo inimaginable, como la suspensión de los automatismos que lo imposibilitaban. En el fondo, aunque Lilly fuese considerada sólo una “pieza de trabajo”, ella sigue amando, está enamorada, aunque un motivo oculto no se lo permita reconocer: “Lily se aparto diciendo que ella no estaba en absoluto enamorada y que yo –escribe Millu-- estaba más bien loca. Entretanto, sus hermosos ojos luminosos demostraban cómo un pensamiento y una sonrisa pueden incluso en un campo de exterminio, transformar el número A5480 en una muchacha palpitante y por momentos feliz”⁵⁶ (Millu, 2005, p.31). El amor se nos aparece aquí –como en el caso de Edelman-- como una forma de reivindicar la dignidad y la humanidad frente a la máquina deshumanizadora del *Lager*. Frente al objetivo del SS, que no era otro que convertir al individuo en no-persona, Millu reivindica el deseo como un afecto que le permite seguir siendo humana. Y no sólo eso, ya que este mismo sentimiento le asegura mantener la esperanza y la confianza en la condición humana, en la medida que: “cuando un hombre y una mujer se aman –escribe Millu-- se vuelven algo benévolo y generoso” (Millu, 2005, p.21).

El segundo capítulo de *La comunidad inconfesable* lleva por título “La comunidad de los amantes”. Allí Blanchot establece una analogía entre el pueblo y los amantes. Pese a las múltiples diferencias que existen entre estos dos entes, hay –para Blanchot-- una afinidad entre ambos, a saber: ambos suspenden las relaciones ordinarias o convencionales de la sociedad, y por ello pueden establecer un nuevo vínculo que “supone un mundo tal que precisamente es el olvido del mundo” (Blanchot, 2002, p. 61). Y precisamente es eso lo que hace Millu a través del amor, imaginar otro

⁵⁶ Sin embargo, la historia de Lily no tiene un final feliz. El hombre del que se ha enamorado es el amante de la *kapo* de su escuadra, de ahí su secretismo. La kapo enseguida se sentirá celosa de la conducta de su amante para con Lily. Y por ello la condenará a muerte durante una selección:

-Ésta, Herr Doctor-dijo señalando a Lily-, siempre kaputt. No puede trabajar.
-Fuera- dijo simplemente el doctor indicándole que saliera de la fila

Y Lily salió de la fila. Tendió el brazo: la eslovaca leyó el número y lo apuntó en su libreta. (Millu, 2005, p.48).

mundo posible en el contexto de un mundo que sólo desea aniquilarla. Para Blanchot esa comunidad esta formada siempre por un grupo de amigos, compañeros o amantes que logran perseverar en su singularidad y a la vez generan un vínculo, algo en común que paradójicamente no puede ser puesto en común, allí donde se articule esa paradoja según Blanchot: “se forma una comunidad episódica entre dos seres que están hechos, o que no lo están, el uno para el otro, se constituye una máquina de guerra” (Blanchot, 2002, p. 83). En realidad, es esa máquina de guerra la que le permite a Millu reivindicar una comunidad diferente, alternativa.

Bruna, otra compañera y amiga de Millu, se encuentra al límite de sus fuerzas anímicas en el campo ya que se ha enterado de que su hijo va a ser enviado a la cámara de gas. Debido a su situación desesperada de dolor todas las compañera han decidido dejarla sola, no acercarse a su daño para evitar la vergüenza de compartirlo. Por ello, Bruna ha decidido apartarse del mundo, retirarse a la soledad de su daño. En ese marco Millu inicia una conversación con Bruna:

-¿Por qué no estás en la cama? –murmuré

-No conseguía quedarme quieta –contestó--. Molestaba a las demás, por eso bajé. Aquí estoy mejor...

Me senté a su lado, le pasé el brazo sobre los hombros y nos quedamos así un rato, sin hablar (Millu, 2005, p. 111).

La narradora no se aleja ante el daño ajeno y construye un gesto, un tacto, un silencio, que le permite acercarse respetuosamente al otro, a Bruna. Así, la singularidad de ambas queda compartida a partir de esa ausencia, de ese vacío indecible. La única identidad común que tienen Millu y Bruna ese espacio incógnito del abrazo que se sustrae a la palabra. Millu desvela por tanto el secreto del nazismo: el daño producido por el asesinato; pero al mismo tiempo persevera el secreto de la amistad ya que al igual que Derrida, la superviviente también tiene el *gusto por el secreto*: “Tengo el gusto del secreto, y eso indudablemente tiene que ver con la no pertenencia; tengo un impulso de temor o terror ante un espacio político, por ejemplo, ante un espacio público que no dé espacio al secreto (...) si no se mantiene el derecho al secreto, se entra en un espacio totalitario. La pertenencia, el hecho de confesarla y de poner en común –trátese de familia, nación o lengua--, significa la pérdida del secreto” (Derrida y Ferraris, 2009, 81). De un modo similar al filósofo, Millu, frente a la identidad de sexo o de etnia que funda la sociedad de los SS, va a reivindicar la amistad como el lugar del secreto; la relación, como el núcleo, o el punto de partida, de la identidad de las que no tienen identidad. En suma, la comunidad generada a partir de *la vida secreta de las palabras*.

En el año 2005, cincuenta y ocho años después de la edición de *El humo de Birkenau*, Isabel Coixet dirige un film titulado *La vida secreta de las palabras*. Coixet cuenta –entre otras cosas-- una historia de amor entre un hombre y una mujer. Él ha sido víctima de un accidente en una central petrolífera, su cuerpo ha sido quemado casi en su totalidad y por ello debe ser cuidado. Ella es la enfermera y al mismo tiempo esconde un secreto: es una víctima de la guerra de los Balcanes que ha sobrevivido a la tortura y a la violación sistemática. En otro tiempo, antes de la tortura y la violación, ella, como enfermera, atendió otros cuerpos, quemados y deshumanizados por el conflicto bélico. Ahora, esa experiencia es útil para atender otro daño, para curar el cuerpo de él. Y es a partir de esa relación entre paciente y enfermera como los dos construirán un espacio y un tiempo para compartir su dolor. A partir de ese compartir desde daños diferentes se funda la relación. Relación que se basa en lo común de la fragilidad y la vulnerabilidad compartidas; precariedad que, pese a todo, nunca se acaba decir y por tanto pertenece al cuerpo (secreto) del otro. Esta aporía de la relación ya la intuyó ella cuando atendía aquellos otros cuerpos heridos por la guerra:

Cuando estudiaba en Dubrovnik, siempre temía el momento de limpiar a los enfermos. Me hacía sentir incómoda pensar que ellos estaban incómodos. Pero me dí cuenta de que a la gente le gusta estar limpia. No importa cómo lo hagas, o quién, les gusta estar en tus manos. Les gusta confiarte su cuerpo. Como si dijeran: “Es sólo mi cuerpo.” Sólo un cuerpo. Nunca sabrás qué pienso realmente, quién soy (*La vida secreta de las palabras*, 2005).

Como nos recuerda Blanchot, esa opacidad del cuerpo del otro, esa ilegibilidad que Coixet hace responsablemente legible, esa ausencia de identidad y de comunidad es “temible para los detentadores de un poder que no lo reconoce: al no dejarse aprehender, al ser tanto la disolución del hecho social como la obstinación reacia a reinventarlo” (Blanchot, 2002, p. 59).

3.3. Imre Kertész: vivir su vida.

Ecce homo. Nietzsche, el Nietzsche del *amor fati*, el que no rechazaba nada y amaba sus actos que lo abocaban al fracaso precisamente porque lo abocaban al fracaso; el que amaba la necesidad y nunca deseaba que algo ocurriera de manera distinta de como ocurrió: por eso se autodenomina Nietzsche un revolucionario. ¡Magnífico!
(Kertész, 2004, p. 164).

No el trabajo, sino inoperatividad y descreación son, en este sentido, el paradigma de la política que *viene* (que *viene* no significa *futura*).
(Agamben, 2006 a, p. 94).

Normalmente se suele catalogar *Sin destino* (2002), la novela escrita por Kertész en 1975 en la que relata su experiencia en Auschwitz, Buchenwald y Zeitz, como una *Bildungsroman*, como una novela de formación y construcción de la identidad. No obstante, después de Auschwitz toda formación pasa por una decepción, escribe Kertész: “La desilusión es el principio de la edad adulta” (Kertész, 2007, p. 42). Y la primera decepción conlleva certificar que el vínculo entre cultura y experiencia ya no sigue operativo, ya no es funcional, escribe el narrador de *Sin destino*: “según veo ahora, habría tenido que aprender únicamente cosas sobre Auschwitz. Me tendrían que haber explicado todo, con inteligencia, honradez y transparencia. Sin embargo, durante los cuatro años de colegio no me habían dicho una palabra al respecto. Claro, habría resultado embarazoso y, en realidad, no formaba parte de la cultura general” (Kertész, 2002, p. 117). Con la fina ironía que caracteriza a Köves, el protagonista de la novela, alterego de Kertész, se nos recuerda que cerca del campo de Buchenwald se encontraba la célebre ciudad de Weimar, paradigma de la cultura occidental, y hasta en el propio campo había un árbol plantado por uno de los ciudadanos mas ilustres y cultos de la ciudad (Goethe): “Según me dijeron, el autor también había plantado un árbol con sus propias manos, que pronto se hizo frondoso y que se encontraba en algún sitio de nuestro

campo, junto al que había una placa conmemorativa y una valla para protegerlo de los presos” (Ibid, p. 131).

La ironía de Kertész es aquí nihilista, profundamente escéptica, revelando como los campos no son incompatibles con cierto concepto de cultura, poniendo de relieve al mismo tiempo el absurdo de esa cultura, de esa civilización. Y ese desencanto supone cuestionar en primer lugar la estructura narrativa vigente hasta ese momento. Cómo nos recuerda László Földényi (2008), *Sin destino* clausura la posibilidad de la novela de formación, supone su final. El Wilhelm Meister de Goethe fue su punto de partida, el lugar dónde el héroe se encuentra a sí mismo en consenso con la cultura europea, allí donde la historia y la Historia se imbrican armónicamente; en cambio, el joven Köves ya no tiene un lugar en el ritmo del mundo, es más, el ritmo del mundo desea aniquilarlo: “Wilhelm Meister se hace a sí mismo y encuentra un hogar en la cultura. Köves aprende en el campo de concentración la técnica de la supervivencia (en eso consistirá su formación), pero en vez de hacerse a sí mismo se pierde” (Földényi, 2008, p. 45).

Ahora bien, el fin del *Bildungsroman* es también el signo del final de una época, o mejor dicho, su clausura va a su vez acompañada de la caída del concepto de historia que su tiempo había sellado en el mismo. Como nos recuerda Gómez Ramos (2005), la pregunta goethiana por excelencia, cómo se engarza mi biografía personal en la Historia colectiva (la cual refleja el concepto moderno de la historia) nace en el siglo XVIII, se desarrolla en el XIX, se tambalea en las trincheras de 1914 y alcanza su defunción definitiva en la pregunta del superviviente después de los campos, escribe Kertész: “¿Cómo establecer, pues, una relación entre mi personalidad formada por mis experiencias y la historia que niega a cada paso y hasta aniquila mi personalidad?” (2002 a, p. 30). La pregunta es pertinente porque revela la disfuncionalidad del concepto de la historia que conlleva hacerse una pregunta así, volvamos a Gómez Ramos: “Y si la pregunta de Kertész parece ahora urgente o grave, si de pronto las experiencias parecen imposibles de elaborar, es porque el concepto de Historia –o sea, la estrategia-- ha dejado de funcionar automáticamente por primera vez en doscientos años” (Gómez Ramos, 2005, p. 111).

Precisamente, para Kertész, la experiencia que mejor define su siglo, el siglo de los totalitarismos, es la imposibilidad de elaborar la experiencia individual, subjetiva, personal. La historia, primero en el *Lager* y después en la dictadura comunista húngara, ya sólo es posible desde el nosotros, el lenguaje por tanto se sustrae a cualquier conexión con la experiencia y tan sólo reproduce ya la ideología: “A mi juicio, el acontecimiento más grave y quizás no del todo valorado

de nuestro siglo XX es que el lenguaje se contagió de las ideologías y se convirtió en algo sumamente peligroso” (2002 a, p. 22). Frente a esta situación, el escritor tan sólo puede resistir si establece un hiato entre la realidad y la lengua, entre el concepto y el contenido o entre la ideología y la experiencia. Sin embargo, aquel que opera esa cesura asume un coste: salirse de la historia, suspender el ritmo del mundo (a priori) objetivo, lo que implica quedarse afuera de la vida en común: “Quien sale de este mundo, pierde su hogar. Pierde el escondrijo, la protección amenazada, la seguridad rodeada de alambradas” (Ibid, p. 24).

La situación no es radicalmente novedosa para Kertész. Recordemos como Benjamin, tanto en *El narrador* como en *Experiencia y pobreza*, hablaba de los soldados que volvían mudos del frente de batalla en la I Guerra Mundial: “está muy claro que la cotización de la experiencia se ha venido abajo, y ello además en una generación que, entre 1914 y 1918, ha hecho una de las experiencias más tremendas de la historia (...) ¿No se pudo observar ya por entonces que la gente volvía enmudecida del frente?” (Benjamin, 2007, p. 217). O recordemos, en una situación ya más cercana a la experiencia totalitaria, el poema escrito en 1923 por Osip Mandelstam que lleva por título *El siglo*:

Siglo mío, bestia mía.
¿Quién podría contemplar tus pupilas
y juntar con su sangre
las vertebras de dos siglos? (Mandelstam, 2000, p. 129).

Como nos recuerda G. Agamben (2011), los dos siglos de los que habla Mandelstam no son sólo el siglo XIX y el XX, como ha sugerido la mayor parte de la crítica, sino que son sobre todo el tiempo de la vida del poeta y el tiempo histórico de la época (Agamben, con su usual rigor etimológico, nos recuerda que el *saeculum* latino nos remite en su origen al tiempo de la vida). Para Agamben, el poeta es aquel que por un lado sentencia la existencia de esa cesura radical entre los dos tiempos, entre la micro y la macrohistoria, y que por otro, asume el coste de montarlos en un mismo plano: “El poeta, en cuanto contemporáneo, es esa fractura, es lo que impide que el tiempo se componga y, al mismo tiempo, la sangre que debe suturar la rotura” (Agamben, 2011, p. 19). Dicha paradoja toma cuerpo en la escritura de Mandelstam a través de la metáfora de la espina dorsal (invisible):

Cada animal debe arrastrar,
en vida, su espina dorsal.
Y una ola juega
con la columna invisible (Mandelstam, 2000, p. 129).

La soldadura de la vertebras rotas corresponde por tanto al poema, pero este ya sólo puede certificar que esa tarea es ya imposible, que la fractura es irreparable:

pero tu espina está rota
!Mi bello y doloroso siglo!
Y con una sonrisa sin sentido
mirarás atrás, dulce y cruel,
como bestia en un tiempo flexible,
para contemplar la huella de tus garras (Mandelstam, 2000, p. 131).

El poeta fija su mirada en lo peor del siglo, es más, se identifica con la belleza de su oscuridad, con lo irremediable del daño ya hecho que todavía perdura en el presente. Y en eso consiste su compromiso y su contemporaneidad: “Contemporáneo –escribe Agamben-- es aquel que sabe ver esa oscuridad, aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente. Pero ¿qué significa “ver una tiniebla”, “percibir la oscuridad”?” (Agamben, 2011, p. 21). A partir de la escritura de Kertész intentaremos responder a esas dos preguntas de Agamben, viendo ahora cómo el testigo, el superviviente, intenta, quizás en vano, soldar la vertebras de su cuerpo que son y no son (como en Mandelstam) las vertebras de su siglo.

Kertész, ya lo hemos dicho, escribe su novela en los años setenta. Su presente es el de la dictadura comunista húngara. En esa cotidianidad, el superviviente detecta la oscuridad, el eco terrible de otra época: “para mí el llamado socialismo tenía el mismo sentido que para Proust la magdalena sumergida en el té, que le evocaba los sabores de los tiempos pasados” (Kertész, 2007, p. 151). Ambos, tanto el comunismo como el nazismo, imponían su realidad objetiva y negaban cualquier forma de devenir subjetivo, de agenciamiento. Es interesante cómo el superviviente, pese a todo, no rechaza la vida en común y por ello intenta plantear una analogía entre lo humano y la historia, entre su vida y la comunidad: “Al cabo de una año, en 1956, estalló la revolución húngara. Por un instante el país se volvió subjetivo. Pero los tanques soviéticos enseguida restablecieron la objetividad” (Ibid, p. 147). Frente a lo real y lo objetivo, al igual que en Mandelstam, Kertész encuentra en la esfera poética, en la creación estética, un refugio frente a la historia y la

deshumanización: “Quizás quería eso, sí: aunque sólo fuese en la imaginación y con los instrumentos del arte, apoderarme de la realidad que, muy probablemente, me tiene en su poder, convertir en sujeto mi eterna objetividad, ser denominador en vez de denominado” (Kertész, 2002 a, p. 78).

El superviviente, por tanto, es consciente de que para vivir su vida debe de establecer un desplazamiento respecto el relato colectivo, el testigo sabe, y ese saber lo ha adquirido a una altísimo coste, que la vida no es vivible en el marco de la Historia: “Un espléndido día de 1955, sin embargo, comprendí de repente que sólo existía una realidad, yo, mi vida, este regalo frágil de duración incierta que unos poderes extraños y desconocidos habían expropiado, nacionalizado, marcado y precintado, y que yo había de recuperar del Moloc monstruoso llamado Historia” (Kertész, 2007, p. 146). El problema reside ahora en cómo contar la historia de uno, la singularidad del cuerpo del superviviente de la catástrofe, con las palabras previas a la catástrofe; lo terrible es que aún no existen (en los marcos narrativos comunes dados por la historia) las palabras para el acontecimiento visto por el testigo y por tanto su habla es ininteligible y de ahí su tragedia. En este contexto, el superviviente se nos aparece tal y cómo lo describe Kertész como “el nuevo tipo humano de la historia europea, aquel que, según las palabras de Nietzsche, miró a lo hondo del “abismo dionisiaco”, (y) se consume impotente en este proceso. Bien se adapta al “lenguaje aquí vigente” y acepta las convenciones lingüísticas que se le ofrecen, las palabras “víctima”, “perseguido”, “superviviente”, etcétera, y el papel y la conciencia que las acompañan, o bien se percata poco a poco de su aislamiento y un buen día abandona el combate” (Ibid, p. 94).

Volvemos aquí a la imposibilidad de elaboración de la experiencia, al fracaso del lenguaje y de la palabra convencional u ordinaria para dar cuenta de lo real, esa es la triste novedad que aporta nuestro siglo, nos dice Kertész en el discurso de entrega del premio Nobel: “el descubrimiento más importante y estremecedor de los escritores de nuestro tiempo es que la lengua, tal como la hemos heredado de una época cultural anterior a la nuestra, es simplemente incapaz de representar los problemas reales” (Ibid, p. 147). Pero Kertész no es una realista, el problema no es un problema de transparentar lo real a través de una representación más o menos referencial, sino que, más bien, su opción va a ser la del escéptico, la del nihilista que sabe que el potencial de la escritura es su carga de negatividad o su capacidad para extrañar el mundo, para volverlo opaco. En este sentido la tradición de Kertész es la de Orwell y la de Kafka: “Piensen ustedes –escribe el superviviente-- en Kafka, piensen en Orwell, entre cuyas manos el lenguaje antiguo se fundía, como si lo hubieran puesto al fuego, para mostrar acto seguido las cenizas de las que surgirían imágenes nuevas, hasta

entonces desconocidas” (Ibid, p. 147).

Pero, ¿Cómo leer esas imágenes desconocidas? ¿Pueden habitar el espacio público esas imágenes? ¿Tienen algún potencial de comunidad esas imágenes nuevas, ilegibles? O por decirlo a la manera de Kertész a través de Sartre “¿Para quién escribimos?” (Ibid, p. 148). Kertész nos dice que esa es una pregunta interesante pero al mismo tiempo peligrosa. Por suerte, el nunca se la ha hecho aunque la respuesta le parece evidente: escribía para sí mismo. O mejor dicho, escribía para nadie ya que su público, su comunidad de lectores era, inevitablemente, una ausencia, faltaba: “La verdad es que mi caso era más sencillo: no tenía público ni quería influir a nadie. No empecé a escribir por un objetivo preciso y lo que escribía no estaba dirigido a nadie” (Ibid, p. 148). Es decir, Kertész no escribe para la expectativa de alguien en particular, sino que escribe para el desconocido que el mismo ya es, para el lector desconocido, por llegar, o sea, para nadie. Se escribe por tanto para que la soledad no vuelva loco al humano, para soportar esa ausencia de comunidad, recordemos una cita de Orwell en el *Diario* de Kertész: “era un espíritu solitario que susurraba una verdad que nadie nunca escucharía. Pero mientras la susurraba, de un modo oscuro la continuidad no se interrumpía. Continuaste la herencia humana, no haciéndote escuchar, sino conservando la razón” (Kertész, 2004, p. 17).

La escritura opera aquí de modo intransitivo, su finalidad de cara al lector es inexistente, su único sentido es la de generar performativamente la subjetividad del sujeto de enunciación, de nuevo Kertész en su *Diario*: “Mi vida es terrible en todos los sentidos, excepto en el sentido de la escritura: así pues, escribir, escribir para soportar mi existencia; es más, para justificarla” (Ibid, p. 168). Precisemos lo que hay en Kertész de renuncia a la integración en la historia, de rechazo del reconocimiento propio de su época, como si su vida fuese vivible sólo en el anonimato, como si para vivir de verdad la vida uno tuviese que devenir imperceptible, desconocido entre la multitud, como en una noche cualquiera en una gran ciudad europea: “Aparecen las luces de la noche en Budapest. Noto que se desprende de mí la máscara, que se disuelven mis diversas formas de incógnito. Soy el que soy, un hombre más en la multitud que necesita encontrar un taxi como sea. La amplitud de la libertad tal vez pueda definirse por la cantidad y diversidad de los incógnitos que uno pueda guardar” (Kertész, 2007, p. 48).

Kertész ha sido uno de los narradores de los campos más conscientes del punto de ruptura que supuso el holocausto en Europa: “Nuestra mitología moderna empieza con un gigantesco punto negativo: Dios creó el mundo y el ser humano creó Auschwitz” (Kertész, 2002 a, p. 18). Después de

la muerte de Dios y de la muerte del ser humano (del humanismo de la modernidad) ya no queda ningún valor al que agarrarse, no queda ninguna tabla de salvación, y esa ausencia de valores y de desgarramiento identitario quizás sea la única forma digna de habitar nuestro tiempo: “Vivir con un sentimiento de desamparo: hoy en día, es probablemente el estado moral en que, resistiendo, podemos ser fieles a nuestra época” (Ibid, p. 18). Es desde ese desamparo desde donde podemos pensar el privilegio cognitivo que ha puesto de relieve el desastre; Auschwitz habría funcionado como el lugar en donde se han caído todas las máscaras, el espacio donde se han desvelado todas las ideologías y donde se han puesto en suspenso todos los valores: “Ciertamente, todo se ha desenmascarado en este siglo XX, ha mostrado al menos una vez su verdadero rostro, se ha hecho más realidad. El soldado se convirtió en asesino profesional; la política, en crimen; el capital, en una gran fábrica equipada con hornos crematorios y destinada a eliminar seres humanos; la ley, en reglas de juego de un juego sucio; la libertad universal, en cárcel de los pueblos; el antisemitismo, en Auschwitz; el sentimiento nacional, en genocidio” (Ibid, p. 41). Insistamos, una vez más, de que no se trata de reivindicar el sufrimiento como vía de conocimiento, sino de ser conscientes de cómo las experiencias de daño pueden ayudarnos a cuestionar nuestra vida y nuestra forma de estar juntos, nos dice Kertész: “No es que el sufrir sin más nos haga más listos, o más valiosos, sino que a partir de él se puede imaginar, reflexionar, aprender —cuestiona nuestra existencia” (Kertész, 2008, p. 18). Esto es, la única forma de volver a empezar de cero después del hundimiento de todos los valores y todas las normas es partir de la experiencia del daño, de su elaboración a través de una estética del holocausto que le permita al superviviente escribir como Mandelstam: “¡Mi bello y doloroso siglo!” Desde esta perspectiva, escribe Kertész: “ese mismo espíritu radical que convierte el escándalo, la infamia y la vergüenza en herencia del saber humano es al mismo tiempo el espíritu liberador; y no asume el descubrimiento total de la plaga del nihilismo para dejar terreno a estas fuerzas, sino todo lo contrario: lo hace porque ve enriquecerse con ello sus propias fuerzas” (Kertész, 2002 a, p. 49).

En suma, Kertész, y en esto es profundamente nietzscheano, es un inmoralista en la medida que piensa que el escepticismo nos permite neutralizar el discurso del poder y así iniciar la transmutación de todos los valores: “¿Es posible —se pregunta el testigo-- admitir, sin desesperar, el sinsentido del mundo, la idea de nuestra destrucción total después de la muerte, extrayendo incluso fuerzas de este pensamiento? Allí empezaría la libertad” (Kertész, 2004, p. 14). Sin embargo, su discurso no deja todo el espacio a la negatividad, sino que piensa que después del nihilismo necesitamos una pauta, un juego, una mirada ante la que vivir. Esa mirada, según Kertész, debe estar configurada por lo que él denomina —a través de Thomas Mann-- el “espíritu de la narración”,

es este espíritu el que configura cierta distribución de lo sensible, esto es, un montaje de lo visible y de lo invisible: “Él decide qué y cómo entra en el mito, qué queda en los archivos de la historia de una civilización, a pesar de que los ideólogos muchas veces preferirían ser ellos quienes deciden” (Kertész, 2002 a, p. 55). La salida del nihilismo, entonces, sería la del espacio literario, la de la ficción y la narración: “en cierto sentido y en cierto plano vivimos exclusivamente por mor del espíritu de la narración; este espíritu que se configura sin cesar en la mente y en el corazón de todos nosotros ha ocupado el lugar espiritualmente intangible de Dios; es la mirada simbólica que sentimos sobre nosotros y bajo cuya luz actuamos o no actuamos” (Ibid, p. 56).

Ahora bien, Kertész también es consciente de que el camino literario está lleno de trampas y de errores, o dicho de otro modo, que el arte después de Auschwitz debe de ser radicalmente diferente al de antes del holocausto. La propia realidad, el dispositivo del genocidio, suspende ya determinadas posibilidades, en tanto ha sustraído la tragedia de lo humano, convirtiendo al tipo trágico en un hombre funcional y por ello se pregunta el superviviente: “¿Qué posibilidades tiene el arte cuando ya no existe el tipo humano (el tipo trágico) al que nunca ha dejado de describir? El héroe de la tragedia es el hombre que se crea sí mismo y fracasa. Hoy en día, sin embargo, el ser humano ya sólo se adapta” (Kertész, 2004, p. 11). Además, está el problema de la simultaneidad del daño y la estética o por decirlo en los términos de Kertész: “la inmoralidad inherente al disfrute del arte. El público no padece la obra, sino que se siente fascinado por ella” (Ibid, p. 13). Por todo ello, parecería que aquel que se adentra en la narración de la *Shoah* sólo puede tener como horizonte el fracaso: “Quien resuelve literariamente con un triunfo el tema de los campos de concentración miente y engaña con toda seguridad” (Ibid, p. 30). De ahí que incluso la literatura se haya tornado sospechosa frente a la verdad del testimonio, podemos leer en *La bandera inglesa*: “Mucho es de temer que las formulaciones sumergidas en el disolvente de la literatura nunca recuperen su densidad y vitalidad. Habría que aspirar a formulaciones que abarquen toda la experiencia de la vida (o sea, la catástrofe), formulaciones que ayuden a morir y que, aun así, dejen algo a los supervivientes. No tengo nada que objetar a la literatura cuando es capaz de tales formulaciones; sin embargo, por lo que yo veo, sólo el testimonio es capaz de hacerlo” (Kertész, 2005, p. 30).

Pese a todas estas dificultades, pese al horizonte irremediable de fracaso, Kertész encuentra en Beckett, en una lectura muy próxima a la de Adorno dicho sea de paso, aquel que ha fracasado mejor en lo que a la representación de Auschwitz se refiere, ya que el dramaturgo ha sabido configurar un lenguaje nuevo después de la catástrofe: “Ese lenguaje distinto del de antes de Auschwitz. Aunque no hable del Holocausto, es uno de los que mejor da cuenta de él. Ese mundo

no absoluto que presenta, en que nada está entero, todo está... Todo está roto, quebrado, fracasado. Eso es lo principal, y lo hace de manera extraordinaria” (Kertész, 2008, p. 17).

La importancia de Beckett, de su silencio, de su propuesta a través de la ausencia de significado que conlleva la inapropiabilidad del daño y de la experiencia, es fundamental para Kertész en una sociedad que ha generado un canon del genocidio, “una estilización del holocausto que hoy en día ya adquiere dimensiones insoportables” (Kertész, 2002 a, p. 88). De ahí, la importancia, para que la experiencia más terrible del siglo XX no se convierta en kitsch, de una ética de la estética, de un planteamiento formal que al mismo tiempo reflexione sobre los mecanismos de construcción y de recepción de la propia obra. De hecho, todo esta dimensión metarrepresentacional es central en la primera novela de Kertész, *Sin destino*, y será desde ahí desde donde analicemos ahora esta obra.

La primera extrañeza, o el primer misterio de *Sin destino*, como nos dice Adan Kovacsics (2008), es la indeterminación de su género: por un lado, siempre que se analiza esta novela se la describe como autobiográfica y sin embargo, por otro lado, el propio Kertész insiste en que se trata de una ficción: “Lo más autobiográfico de mi autobiografía es que no hay nada autobiográfico en *Sin destino*. Lo autobiográfico en ella es que eliminé todo lo autobiográfico en aras de una fidelidad superior” (Kertész, 2004, p. 164). La clave para entender la paradoja, según Kovacsics, es que en Kertész vida y obra son indiscernibles, indeterminables, lo autobiográfico en Kertész es por tanto la apuesta por el arte y la literatura: “La decisión por la literatura y por la propia vida son idénticos. Ser artista y aferrar la vida y lo vivido es para Kertész uno y lo mismo. Ser escritor es la *conditio sine qua non* para desvincularse del lenguaje reinante” (Kovacsics, 2008, p. 38).

Pero más allá de la vinculación entre el arte y el vitalismo, la opción por la ficcionalización de la autobiografía conlleva una reflexión formal y una deriva narrativa claves para entender la propuesta ética del superviviente. Esto es, la utilización de la convención de la autobiografía, de las memorias de un deportado a los campos, hubiera imposibilitado la sensación de inmediatez que la novela transmite, es decir, la novela va transcurriendo y el narrador mantiene el suspense sobre los acontecimientos que poco a poco irá viviendo el protagonista. La historia no se cuenta desde la madurez del punto de llegada, como en una autobiografía, sino que el lector descubre al mismo tiempo que György Köves cual va a ser su destino: “El narrador está ahí, y los acontecimientos van llegando uno tras otro, en todo momento –no hay momento en que no pase algo... No se trata de narrar lo que sucedió, sino de una *presencia continua, intensa*” (Kertész, 2008, p. 13). En

consecuencia, se despliega ese efecto narrativo que lubrica toda la novela y que produce la sensación de que lo que va sucediendo sucede en cada instante como una cosa banal. Recordemos, como un primer ejemplo, la primera frase del texto: “Hoy no he ido a la escuela” (Kertész, 2002, p. 7). Por tanto, el autor opta por no narrar, nos dice Kertész: “El narrador, valga la paradoja, no está narrando; se trata de producir un efecto de extrañamiento, de alienación, y creo que que eso es algo que resultó” (2008, p. 13).

El sustrato teórico de esta posición narrativa se basa en la técnica de la composición dodecafónica o serial que Kertész conoció a través de la lectura de Adorno. Lo importante de este método es construir una estructura a partir de la cual se construyen motivos temáticos. Esta estructura suspende la psicología del personaje así como su capacidad de agencia, determinado al mismo tiempo la historia del relato, de modo que no se pueden realizar giros inesperados, soluciones parciales o “excepciones”. Según Kertész el uso de esta técnica implica que “la composición acaba al concluir el desarrollo, al agotar todas las variantes posibles de una única posibilidad, y, a pesar de todo, esta conclusión lo deja todo abierto. Esto vendría a significar que, en vez de “describir”, la obra se convierte en aquello que describe” (Kertész, 2004, p. 27). Para Kovacsics, la elección del método dodecafónico responde a una doble determinación: una formal y la otra de fondo. La formal está relacionada con la necesidad de un nuevo lenguaje después de la catástrofe; y ese nuevo lenguaje es a su vez necesario para la reflexión sobre la posibilidad de la libertad en un marco predeterminado, en palabras de Kovacsics: “(Kertész) eligió la composición dodecafónica como principio constructivo de su novela, porque precisaba desmarcarse de la novela tradicional; ya imposible, y porque la dodecafonía también constituye un sistema que se fija desde fuera: sus notas están predeterminadas como los pasos del joven Köves, el protagonista de *Sin destino*” (Kovacsics, 2008, p. 40).

Kertész suele decir que sólo hay dos formas de representar el totalitarismo, desde dentro a partir de la experiencia de las víctimas, o desde fuera a partir de una utopía rechazadora sobre el régimen totalitario, es decir, una heterotopía. En *Sin destino* ambas opciones se pliegan en la medida que el sujeto de enunciación, el autor, escribe después de haber vivido la experiencia de la deportación y al mismo tiempo toma una distancia, una posición desde afuera, al optar por la composición dodecafónica. O sea, a partir de una fría y objetiva descripción del acontecer diario e inmediato de Köves se va a describir la experiencia concentracionaria, o mejor dicho, se va a poner de relieve la imposibilidad de describir Auschwitz desde el lenguaje ordinario o cotidiano. Asimismo, la mirada infantil e ingenua de Köves, su descubrir poco a poco los misterios del campo

de concentración, le permitirán a Kertész utilizar la ironía para deconstruir el lenguaje previo al holocausto y para establecer un juego trágico que se configura a partir de la distancia entre el narrador y el lector. Veamos cómo.

La inmediatez narrativa de la que hablamos anteriormente conlleva que Köves, el joven protagonista, vaya viviendo los acontecimientos paso a paso desde su ingenuidad y desconocimiento. Pensemos por ejemplo en la risa con la que vive el narrador su detención: “No sabía por dónde ir y sólo recuerdo que me entraron ganas de reír, por una parte debido a la situación inesperada, confusa y a la sensación de estar participando en una obra de teatro sin sentido” (Kertész, 2002, p. 52). O pensemos también en su llegada a Auschwitz, aquí la ironía y lo absurdo derivan hacia un registro que se puede tornar trágico:

Y las ventanas se iluminaron de repente con los primeros rayos de la luz roja del sol. Otros también vieron el edificio, y yo se lo conté a los que estaban alrededor. Me preguntaron si veían el nombre de alguna localidad. Y sí, lo vi: eran dos palabras que a la luz del sol se distinguían perfectamente; el cartel colgaba del lado más estrecho del edificio; debajo del techo, justo enfrente de nuestro vagón: “Auschwitz-Birkenau”, eso leí, estaba escrito con las típicas letras alemanas, altas y onduladas. Traté en vano de acordarme de mis estudios de geografía, los demás tampoco tenían idea de dónde estábamos. Me senté, pues tenía que ceder el puesto a otro y, como todavía era temprano y tenía sueño, pronto me volví a dormir (Ibid, p. 81).

Iglesias Santos (2004) ha destacado la especial relación que Kertész propone entre el texto y el lector, a saber: ahora no existe una interpelación directa al lector para que este juzgue o comprenda la realidad de los campos. Muy al contrario, Kertész establece un abismo entre el horizonte de comprensión del protagonista-narrador y el lector. Existe una continua confrontación entre el desconocimiento que posee Köves del campo y los prejuicios, imágenes y conocimientos que tiene el lector contemporáneo sobre Auschwitz. De esa distancia irónica configurada por el autor nace, para Iglesias Santos, un efecto concreto, trágico: “Si el protagonista, al llegar a la estación de Auschwitz se encuentra con un simple nombre que nada le dice (...), para nosotros, los lectores, el nombre lo dice todo. De ese dramático contraste entre la ignorancia y la inocencia del protagonista, y el conocimiento que se pone en juego en la lectura nace el efecto trágico que conmueve al lector” (2004, p. 181). Esta estrategia textual tienen un profundo sentido ético en la medida que propone un juego paradójico al lector, por un lado establece una distancia, una cesura radical entre su expectativa desde afuera del campo y la expectativa de aquel que ha estado adentro. Pero por otro lado, ese abismo, ese hiato, es lo que posibilita también la inserción del lector en el

texto, ya que su tarea será ir dotando de significado y sentido a las ausencias que el autor ha introducido en el relato. Recordemos en este sentido la sensación, de nuevo ingenua de Köves, ante el olor del crematorio de Birkenau: “Entonces percibimos claramente aquel olor difícil de definir que ya nos había llamado la atención: era un olor dulzón y pegajoso (...) Yo asocié aquel olor con otra fábrica de cuero por la que pasábamos algún domingo, cuando iba con mi padre a ver un partido de fútbol” (Kertész, 2002, p. 110). El protagonista ira descubriendo poco a poco de dónde viene ese olor, pero el lector ya conoce perfectamente de qué se trata y por ello, según Iglesias Santos, deberá hacer una lectura responsable que posibilite un “ejercicio de memoria para completar adecuadamente la lectura, para completar el esquema potencial del texto, y rellenar esos huecos y esos vacíos y esa paradoja, de la manera que el texto solicita. Así, cuando György descubre las chimeneas de Auschwitz y el olor dulzón que de ellas emana (...) somos nosotros los lectores los que completamos esa información, nosotros los que nos conmovemos y (re)construimos de esta manera la memoria colectiva” (2004, p. 182).

Michael Hofmann (2011) también ha analizado este dispositivo textual del que venimos hablando. Su análisis es muy similar al de Iglesias Santos, aunque Hofmann pone más énfasis en los aspectos metarrepresentacionales que se derivan del modo en que Kertész interpela (o cuestiona) al lector. Para Hofmann la ironía de Kertész le ayuda a dinamitar el lenguaje estereotipado que en muchas ocasiones se ha utilizado para describir la experiencia de Auschwitz. Así, tomando distancia respecto un modo representacional realista, a través de la ironía y de lo grotesco, puede encontrar el autor un lenguaje que no nos reconcilie con el daño, que genere cierta extrañeza en el lenguaje ordinario que pensábamos era transparente a la realidad, en palabras de Hofmann: “la novela de Kertész no pretende trazar una reconstrucción psicológica y verosímil sobre las vivencias de un prisionero de un campo de concentración, sino que se trata más bien de una reflexión literaria en torno a la cuestión de cómo sería posible representar el resquebrajamiento de los acostumbrados modelos de percepción y de los patrones universales explicativos de la realidad” (Hofmann, 2011 , p. 90). Es decir, lo que según Hofmann hace Kertész es poner de relieve cómo el antiguo lenguaje y la visión del mundo que conllevaba se han venido abajo y por ello son ahora absurdos, sin sentido. Kertész, al utilizar el antiguo lenguaje para describir una experiencia novísima, pone en escena el proceso de oxidación de esa lengua, de esa civilización y así muestra, según Hofmann, cómo: “en virtud de lo inconcebible, las categorías convencionales con las que usualmente interpretamos el mundo se vuelven obsoletas” (Ibid, p. 84).

El hundimiento del antiguo mundo, la suspensión de una determinada visión que nos permite cartografiar la realidad está presentada en *Sin destino* a través de una metáfora visual. Pese a la transparencia e iluminación propias de la llegada al campo, Köves llega a Auschwitz después del amanecer, su mirada sufre una suspensión: “no había forma de ver nada” (Kertész, 2002, p. 82). Insistamos en que esa imposibilidad de ver no está relacionada con la nocturnidad, el propio narrador parece indicarnos que es el exceso de luz lo que hiere a sus ojos: “Por unos instantes no pude ver nada, porque tanta luminosidad y tanto brillo blanquecino del cielo y de la tierra herían mis ojos” (Ibid, p. 84). O sea, la ceguera cognitiva de Köves es el punto de partida de su ironía e inocencia. Y por ello debemos precisar que la ironía y la inocencia pertenecen a su protagonista y no al relato. Sin embargo, la ingenuidad de Köves no es infinita, hacia la mitad de la novela, el protagonista va conociendo gradualmente la verdadera realidad del campo y por ello nos dice respecto la chimenea de Buchenwald: “No sé cómo, pero poco a poco fuimos descubriendo que aquella chimenea no era de ninguna fábrica de cuero sino del “crematorio”, el lugar donde se incineraba a los muertos. Cuando me enteré de aquello, no pude dejar de mirar la chimenea con atención: allí estaba, ancha y corta, cuadrada, con la parte de arriba a medio terminar” (Ibid, p. 112).

Köves se había quedado ciego, había suspendido sus normas visuales convencionales, pero esa suspensión visual no es eterna, sino que le permite ahora mirar de otro modo, adquirir otra forma de observar (“no pude dejar de mirar”). Esto es, Köves tiene ahora una visión del mundo diferente, tiene una experiencia que le diferencia de los que han estado afuera del campo. En síntesis, hasta cierto momento, el lector sabe más de Auschwitz que el protagonista, sin embargo, a partir de un punto las tornas se giran y ahora es Köves quien tiene un privilegio sobre el espectador⁵⁷. Todo este juego metarrepresentacional se pone en escena en la novela a través del encuentro, después de haber retornado del campo, con aquellos que se habían quedado en sus hogares.

Köves vuelve a Budapest y se asombra ahora de que existan medios de transporte humanos, en los que la excepción no es la norma: “Llegué a coger un tranvía rojo y un tren de verdad que tenía vagones de verdad, para uso humano, con asientos y todo” (Ibid, p. 240). En uno de esos tranvías el protagonista va a establecer diferentes conversaciones con la gente que vivió la guerra en Budapest sin ser deportada. Mediante estos diálogos, se nos va a presentar de nuevo el abismo que existe entre aquellos que han estado afuera y los que han vivido Auschwitz en su cotidianidad. En

⁵⁷ No nos parece descabellado hacer una analogía entre la evolución de Köves, su metamorfosis, y la forma de entender la escritura en Kertész: “Quizás no sea ningún talento el que haga a un hombre escritor, sino el hecho de no aceptar el lenguaje y los conceptos dados. Al principio creo yo, este hombre es simplemente más tonto que los demás, los cuales lo entienden todo de inmediato. Luego se pone a escribir como quien quiere restablecerse de una enfermedad y dominar su trastorno mental, al menos mientras escribe” (Kertész, 2004, p. 19).

una ocasión le preguntan a Köves si había estado en un campo de concentración y si por casualidad había encontrado allí alguno de sus parientes que se llamaban de tal forma. Köves sólo le puede responder que allí la gente no tenía nombres ni apellidos, ante lo cual se producía por parte de los familiares una descripción de sus rasgos característicos y Köves sólo les podía decir que “con eso tampoco llegaríamos a nada, puesto que la gente suele cambiar mucho y muy rápido en los campos de concentración” (Ibid, p. 241). En otra ocasión, un hombre le pregunta al protagonista si había visto las cámaras de gas, si las había visto con sus propios ojos. Ahora la ironía y la risa, el desconocimiento, juegan a favor de Köves: “Me preguntó –y me entraron ganas de sonreír-- si había estado en las cámaras de gas. Le dije: “Entonces no estaría aquí, hablando con usted.” “Por supuesto” me respondió, pero insistía en querer saber si las cámaras de gas existían de verdad” (Ibid, p. 241).

Pero quizás la conversación más interesante en este tramo de la novela se produce con un periodista que enseguida se interesa de buena fe por su experiencia en los campos. El periodista ha oído hablar de Buchenwald, sabía que así se denominaba a uno de los campos del “infierno nazi.” A continuación, le comenta a Köves que ha debido de sufrir “muchos horrores”, sin embargo el periodista no entiende la respuesta del superviviente, para el testigo esos horrores formaban parte de la naturaleza del campo y: “entonces se enfadó mucho y me preguntó casi gritando: “Por qué respondes a todo “naturalmente”, cuando te refieres a cosas que no lo son en absoluto” le contesté que en un campo de concentración sí eran cosas naturales” (Ibid, p. 247). Aquí la ironía sigue operando en el discurso de Köves, pero ahora es una ironía plenamente consciente de la distancia que lo separa de su interlocutor, consciente también de la imposibilidad de hacer inteligible para alguien que ha estado afuera del campo, la excepción de la norma con vertida en regla, es decir, el protagonista empezaba a darse cuenta de “que había cosas de las que no podía hablar con desconocidos, con gente que no sabía nada de nada” (Ibid, p. 257). O en otras palabras, el narrador cae en la cuenta de que necesita un lenguaje para describir Auschwitz diferente al lenguaje que existía antes de Auschwitz. En este sentido, el periodista insiste en “el infierno de los campos” y Köves le responde que “sobre eso no podría contarle nada pues no conocía el infierno ni podía imaginarlo (...) le dije que uno podía comparar cualquier cosa con lo que quisiera pero que para mí un campo de concentración seguía siendo un campo de concentración, y que había conocido algunos pero que no conocía el infierno” (Ibid, p. 248). Para el narrador hay una diferencia cualitativa entre el infierno y Auschwitz y esa diferencia es temporal, en el infierno no podemos imaginar el aburrimiento, el paso del tiempo de forma banal: “Me imagino –nos dice Köves-- que un infierno es un lugar en donde uno no se puede aburrir y, por el contrario, en los campos de

concentración, como Auschwitz, puedes llegar a aburrirte mucho en el supuesto de que tengas la suerte de poder hacerlo” (Ibid, p. 249).

El problema es, por tanto, de tiempo, de cómo representar el tiempo trivial, el paso de un momento de tiempo a otro: “poco a poco, de manera gradual –explica el narrador-- pasas a un nivel, y cuando ya lo has pasado viene otro y otro, y entonces ya lo sabes todo. Mientras lo asimilas, también estás ocupado: haces cosas nuevas, te mueves, actúas, cumples con los deberes de cada nuevo nivel. Sin embargo, si no existiese ese orden temporal, y todo el saber, toda la información nos llegaría de golpe, quizá nuestra mente y nuestro corazón no lo aguantarían” (Ibid, p. 249). Para el narrador, para representar ese tiempo, el infierno no es la metáfora más adecuada y por ello usa la imagen del aburrimiento. Y a través de esa imagen desautomatiza la expectativa del lector, a través de la idea del aburrimiento construye una ausencia, una nada, un vacío, que implican un nuevo lenguaje después del desastre, que muestra el daño como inapropiable, inasible, o por decirlo de nuevo con las palabras de Hofmann: “Mientras que las formulas estereotipadas – por ejemplo, “el infierno”, “el terror”-- sugieren una superación, que es a su vez una anulación del terror por medio de recursos lingüísticos convencionales, muestra Kertész que la experiencia del terror consiste más bien en un proceso que se manifiesta gradualmente y que, visto detalladamente, se caracteriza más por el asombro y la sorpresa que por causar espanto y pavor” (Hofmann, 2011, p. 82).

Así pues, aburrimiento y no infierno, aburrimiento y no terror, o dicho en otros términos, el tan beckettiano horror del aburrimiento, escribe el narrador una vez en Auschwitz: “El problema principal era el mismo que en el edificio de la aduana, la fábrica de ladrillos o el tren: los días resultaban eternos” (Kertész, 2002, p. 121). En consecuencia, el núcleo del campo, su esencia, no es el mal radical, sino el transcurrir cotidiano del tiempo, cotidianidad del tiempo que a su vez está relacionado con la espera: “Así me di cuenta de que hasta en Auschwitz uno puede aburrirse, en el supuesto de ser uno de los privilegiados que se lo pueden permitir. Esperábamos, siempre esperábamos –si lo pienso bien-- que no ocurriera nada. Esa aburrimiento y esa espera son las impresiones que mejor definen, al menos para mí, la situación en Auschwitz” (Ibid, p. 123).

Parece que el aburrimiento y la nada y el vacío que conllevan forman parte de un privilegio, como si la clave del poder del campo fuese controlar totalmente el tiempo de los prisioneros y ese vacío de tiempo, ese aburrimiento, se revelase contra la funcionalidad del *Lager*. O sea, como si la inoperatividad, como si la inutilidad del aburrimiento, fuesen una forma última de oponer resistencia al control de los SS: “Desde el primer día, sólo me importaba saber una cosa: cuándo

podía escabullirme del trabajo, cuándo podía robar unos minutos de descanso, cómo cargar menos la pala, la laya, la horca, y puedo afirmar que he aprendido todos los trucos, todas la mañas” (Ibid, p. 148). De esta forma, la inutilidad se presenta como si fuese la única acción desde la que poder tener esperanza: “Todo eso lo comprendí y lo asimilé pero siempre con la sensación, la condición, de estar esperando constantemente algo, algo que no sabía definir con exactitud, sino como un cambio, la solución al misterio, el despertar, por así decirlo” (Ibid, p. 198).

Destaquemos que en Kertész no existe una retórica política de la resistencia, ni tampoco la salvación a través de una comunidad en el propio campo, no hay una identidad dada por la fraternidad o por algún otra idea desde la cual buscar un lugar para soportar lo inhumano en el campo, todo “nosotros” se ha vuelto ahora problemático después del totalitarismo.⁵⁸ Igualmente, la subjetividad también se ha desdibujado, desaparecido, fracturado por la experiencia de Auschwitz. Recordemos la respuesta de Köves cuando es preguntado por su nombre y responde con su número de identificación en Buchenwald, 64901: “Lo apunto pero siguió insistiendo, hasta que comprendí – me llevó tiempo-- que también el interesaba mi nombre, el *Name*, y también me llevó tiempo encontrarlo entre mis recuerdos” (Ibid, p. 204). En Kertész, tanto el nosotros como el yo parecen diluirse en la nada de ese aburrimiento, en ese ser nadie que ha descrito inmejorablemente en otra de sus novelas, *Fiasco*:

Me sería difícil plasmarlo en palabras, precisamente porque se sitúa en ámbitos situados fuera de la palabra. No se puede formular con una afirmación, más tampoco con una simple negación. No podría afirmar, por ejemplo, que no existo... porque no es verdad. Sólo podría expresar mi estado, por no decir mi actividad, con una palabra inexistente. Me aproximaría si dijera, por ejemplo: nadeo (Kertész, 2009, p. 80).

Asistimos aquí al viaje al fondo de lo humano para descubrir que en él hay una vacío, una ausencia, una intimidad inaprehensible que va más allá de lo subjetivo y de lo objetivo, de la historia y de la Historia. Es como una presencia que sin embargo se sustrae a cualquier palabra, a cualquier imagen o forma de presentación, presencia que sin embargo dura en el tiempo tal y cómo describe el narrador ahora en *Sin destino*: “ “De todas formas –pensé-- aquí estoy, éste es un hecho, no puedo negarlo”; y el hecho se iba renovando, y con cada segundo que pasaba duraba más y más” (Kertész,

58 En ocasiones, algunos críticos, han establecido una diferencia entre la identidad del J. Semprún e I. Kertész en el sentido de que Semprún precisa de algún tipo de metafísica para superar el horror del mundo mientras que Kertész sería la imagen de la ausencia radical de identidad, concretamente Marie Peguy escribe: “Las perspectivas de los protagonistas de Kertész y Semprún representan una dicotomía; los de este último insisten en ponerse del lado de la humanidad y en preservar el vínculo político con el mundo que han conocido antes. La poesía y la fraternidad se unen para vencer al horror. En Kertész no hay sublimación alguna, sino un narrador que con “naturalidad” se aproxima paulatinamente hacia lo inhumano” (2008, p. 52).

Y el problema aquí vuelve a ser temporal, porque esa nada que dura y se prolonga en el tiempo, esa nada que es lo único que pertenece al deportado y no al SS, debe ser también ocupada con algo: “Por otra parte –nos dice Köves-- el fallo, el inconveniente es que ese tiempo hay que ocuparlo en algo” (Ibid, p. 197). Lo interesante es que esa ocupación en el campo debe de ser inútil, no productiva, es decir, debe de volver indiscernible la obra de la desobra, la acción de la pasividad. En este sentido, las ocupaciones (in)útiles, intransitivas, de Köves, van a ser la imaginación, el movimiento del cuerpo (la danza) y el canto.

Ya hemos visto como a través de la escritura y la imaginación Kertész reivindicaba su subjetividad, su humanidad. Sin embargo, Kertész, al igual que Semprún, no sólo va a utilizar la imaginación para elaborar su experiencia de daño después de la experiencia de los campos, sino que va a usar la imaginación en el propio campo para huir de la realidad insoportable del mismo: “Es un hecho demostrado que nuestra imaginación permanece libre incluso en condiciones de privación de libertad. Yo podía, por ejemplo, hacer lo siguiente: mientras mis manos estaban ocupadas con la pala y el pico (...) yo lograba escapar de allí” (Kertész, 2002, p. 159). Es necesario destacar que Köves no huía hacia un tiempo futuro, sino que imaginaba tiempos pasados, en su hogar, y curiosamente no recordaba los días felices o perfectos, sino que prefería rememorar los días malos en los que madrugaba e iba a la escuela, así mediante esa representación imaginaria podía establecer otro relato de los hechos, podía corregir sus errores del pasado: “yo me imaginaba un día malo: madrugar, ir a la escuela y agobiarme, comer mal... y al imaginarme todo eso, enmendaba todas esas posibilidades malgastadas y fallidas o, simplemente inadvertidas” (Ibid, p. 160).

Otra forma de huir (“la literaria, la verdadera” escribe Kertész) era la fuga de la prisión, del campo de concentración. El narrador tan sólo recuerda un caso en su campamento. Los fugitivos eran tres letones, hombres experimentados que hablaban alemán y se podían mover con destreza por los alrededores ya que conocían el lugar. Aun así, su intento fue un fracaso y por ello serán ahorcados públicamente ante las filas formadas por todos los prisioneros. Köves ha tenido suerte ya que su sitio en la formación está lejos de la ejecución y por tanto puede dirigir su vista hacia otro lado. De pronto, mientras los cuerpos perseveraban interminablemente en su estar presente en la plaza del campo, Köves empieza a escuchar un murmullo, una especie de melodía que venía del lado izquierdo de las filas:

Se veían las bocas que también se movían, las cabezas, los cuellos, los hombros que se balanceaban suavemente pero con firmeza. El murmullo se transformó, en medio de las filas, en un ruido apenas audible pero constante que sonaba por todas partes, como si viniera de las entrañas de la tierra: “*Iskadal, voiskadal*” se oía, y hasta yo sé que es el “*kaddis*”, la oración que los judíos rezamos a los muertos. Reconozco que no fue otra cosa que terquedad, la única y definitiva manera de terquedad, casi obligatoria, casi forzada, casi impuesta –hay que reconocerlo-- y al mismo tiempo inútil” (Ibid, p. 164).

Pero esa terquedad, esa inutilidad, operan lo imposible, una forma de oponerse al poder del SS desde ese vacío, desde esa nada inútil. Así, de ese modo, a partir de esa intransitividad se subvierte la finalidad última del campo que era anular la humanidad de los deportados. Maticemos que no reivindica aquí Kertész el arte por el arte, entender así su inoperatividad sería un error, lo que nos parece que Kertész propone es volver inútil el dispositivo de deshumanización subvirtiéndolo desde dentro, en palabras de Agamben: “Se trata, más bien, de volver inoperosa una actividad destinada a un fin, para disponerla a un nuevo uso, que no suprime el viejo, sino que insiste en él y lo exhibe” (Agamben, 2011, p. 128). De hecho, nos parece que Agamben está pensando en un tipo similar de “inoperosidad” cuando describe al cuerpo del “musulmán” como última forma de resistencia en el campo: “Podemos decir que el musulmán se mueve en una absoluta indiferencia entre hecho y derecho, vida y norma, naturaleza y política. Precisamente por esto, el guardián parece sentirse algunas veces súbitamente impotente ante él, como si por un momento le asaltara la sospecha de que el musulmán le estuviera oponiendo una forma inaudita de resistencia” (Agamben, 2006, p. 235).

El propio Köves también ha sido un “musulmán”, se ha movido en esa zona de indiferencia y de rechazo del mundo propia de los musulmanes: “me dejaba caer, me sentaba y me quedaba sentado o acostado hasta que mis vecinos me levantaban a la fuerza. No me molestaban el frío ni la humedad, ni el viento ni la lluvia: simplemente no me llegaban, ni siquiera los sentía” (Kertész, 2002, p. 174). Pero desde esa nada que es la “musulmanidad”, desde ese vacío de interior, desde esa mirada perdida que imposibilita el reconocimiento del “musulmán” como humano, se persevera en el seguir viviendo aunque sea desde una ausencia, desde un no ser: “Allí estaba mi cuerpo –escribe el narrador-- y yo era consciente de todo lo que le pasaba, aunque no estuviera por completo dentro de él” (Kertész, 2002, p. 187). El cuerpo dañado de Köves ha sido tirado con el de otros deportados encima de un “montón de paja húmeda y maloliente” en el suelo de un camión para ser transportado a otro campo. Y ahí, desde la ausencia de humanidad y de identidad que supone el ser un “musulmán” va a surgir un vínculo, la posibilidad de una intersubjetividad con los otros cuerpos

(des)conocidos, también (in)humanos: “ya no me molestaban los otros cuerpos, parecidos al mío; al contrario, casi me alegraba de que estuvieran allí, conmigo, tan similares, tan familiares; por primera vez creo que me invadió un sentimiento extraño, anormal, el sentimiento tímido y torpe del amor” (Ibid, p. 188).

Ha sido también G. Agamben (2005) quien ha pensado que en Auschwitz se ha clausurado la posibilidad del “eterno retorno.” Para Agamben el “eterno retorno” nietzscheano abría en la ética del siglo pasado la posibilidad de la superación del resentimiento. Zaratrustra es aquel que frente a la imposibilidad de reabrir el pasado sentencia el amor por la vida, por lo que ha sido: “El eterno retorno es, sobre todo, victoria sobre el resentimiento, posibilidad de querer lo que ha sido, de transforma todo “así fue” en un “así he querido que fuera”: *amor fati*” (Agamben, 2005, p. 104). Pero para Agamben este pensamiento, este *amor fati*, es clausurado por Auschwitz, el acontecimiento supone para con Zaratrustra una “ruptura definitiva.” Y para esta clausura Agamben imagina un experimento. Imaginemos, nos propone Agamben, que un noche le proponemos a un superviviente la cuestión, la posibilidad, de que el campo vuelva, de que Auschwitz vuelva eternamente: “la simple reformulación del experimento –nos dice Agamben-- es suficiente para refutarlo más allá de toda duda, para hacer que no se pueda proponer nunca” (Ibid, p. 104). Es más, para Agamben el problema no es el del retorno, Auschwitz vuelve eternamente, y no ha dejado de volver, se está repitiendo siempre, pero no como amor a la vida sino como pesadilla inasumible, y aquí Agamben cita un poema de Primo Levi:

En las noches atroces soñábamos
Densos sueños, violentos,
Soñados con el alma y con el cuerpo:
Regresar; comer; narrar.
Hasta que breve y lánguida sonaba
La orden del alba:
“Wstawac”;
Y se rompía en el pecho el corazón.

Hoy hemos reencontrado la casa,
Nuestra hambre está saciada,
Hemos terminado de hablar.
Esta es la hora. Pronto oiremos de nuevo
La orden extranjera

“Wstawac” (Levi, 2005, p. 35).

Para Agamben, después de leer el poema de Levi, la ética ya no pasa por vencer el espíritu de venganza o rechazar el resentimiento para reconciliarnos con el pasado. Lo que queda después de la experiencia del superviviente, después de Primo Levi, está más allá de la aceptación y del rechazo, más allá del pasado y del presente, más allá del bien y del mal, lo que queda según Agamben es “una vergüenza no sólo sin culpa, sino, por así decirlo, sin tiempo” (Agamben, 2005, p. 107).

Ahora bien, Agamben, en su corpus de textos testimoniales, no incluye *Sin destino* de Kertész. Y a partir de esta novela podemos entender como precisamente a través del tiempo (ese tiempo rechazado por Agamben) el superviviente reivindica el amor a la vida de Zaratustra, ahora a través de Sísifo. Es decir, es la no rentabilidad, la desobra, la inutilidad, la que le va a permitir al testigo, a Köves, empezar a construir su propio relato: “Luego tuvimos un rato de inactividad – escribe el narrador-- de modo que pude fijarme en un descampado que había a la derecha de nuestra tienda” (Kertész, 2002, p. 137). O por decirlo con Albert Camus cuando habla del descanso del trabajo de Sísifo: “Sísifo me interesa durante ese regreso, esa pausa (...) En cada uno de esos instantes, cuando abandona las cimas y se hunde poco a poco hacia las guaridas de los dioses, Sísifo es superior a su destino. Es más fuerte que su roca” (Camus, 2004, p. 157). Esto es, es la inoperatividad, la pausa en el tiempo, la construcción de un tiempo “otro” en el marco del tiempo totalitario, lo que le permite al superviviente el deseo (inútil) de seguir viviendo en Buchenwald:

en medio de aquel aire frío, punzante y húmedo sentí el olor inconfundible de la sopa de zanahoria. Aquella visión y aquel olor me provocaron un sentimiento en el pecho entumecido que fue creciendo en oleadas y consiguió llenarme los ojos –completamente secos-- de lágrimas. No servían ni la reflexión, ni la lógica ni la deliberación, no servía la fría razón. En mi interior identifiqué un ligero deseo que acepté con vergüenza – porque aun siendo absurdo, era muy persistente--, el deseo de seguir viviendo, por otro ratito más, en este campo de concentración tan hermoso (Kertész, 2002, p. 192).

La clave está ahora en entender cómo el narrador, pese a la vergüenza (eso lo comparte con Levi), construye su propia vida, su propio relato, a partir del espacio totalmente determinado del campo de concentración, cómo puede aparecer la libertad en un espacio de ausencia radical de libertad, o por decirlo en los términos del *Diario de la galera*: “Es el dilema de mi “musulmán”: cómo crear un destino a partir de una determinación” (Kertész, 2004, p. 19). O mejor dicho, como

generar la “ausencia de destino” que el título de la novela sugiere para así hacer una vida vivible. Porque *Sin destino* es sobre todo una reflexión sobre la contingencia de la vida, sobre la posibilidad de vivir una vida diferente a la ofrecida por el poder: “Hitler procuraba como “destino ineludible” lo que no lo era en absoluto, lo que podría haber ocurrido perfectamente de otra manera o incluso no haber ocurrido jamás” (Ibid, p. 24).

Y ahora podemos entender la decisión formal de Kertész, su inmediatez narrativa, la “ahoridad” que caracteriza a las acciones de Koves y que configuran, más que un relato, una “presencia” que perdura en el tiempo, tiempo construido gradualmente, de un acontecimiento a otro, de un instante a otro, nos dice Kertész en este sentido recordando la escena de la selección: “lo más importante en que sea una novela es esa experiencia del “sin destino” (...) Los veinte minutos de espera en la cola de la selección no es una cosa que pasa, son paso a paso, instante a instante, no hay momentos vacíos” (Kertész, 2008, pp. 12-13). Al contar desde la inmediatez de lo que está sucediendo, como si estuviésemos viviendo en presente el acontecer de Köves se produce el efecto temporal deseado por el autor, efecto que en ningún caso puede ser construido desde la narración autobiográfica y por ello Kertész comenta que “Yo prefería no contar la historia según esa noción de narración. Me di cuenta de que en esos veinte minutos que uno está en la cola que va a decidir sobre su vida y su muerte, cada instante está lleno, va pasando algo, se van dando pasos” (Ibid, p. 13).

Y esa sensación de instante lleno, de narración en un tiempo-ahora, cobra todo su sentido en el retorno de Gyögy Köves a casa, concretamente en la conversación que mantiene con los conocidos que han sobrevivido, el señor Fleischmann y el viejo Steiner. Ellos le cuentan que su padre ha muerto en Mauthausen pero que su madre ha sobrevivido. Y a ellos, les explica Köves su teoría del tiempo y de la ausencia de destino. Lo primero que hace el narrador es partir de lo irreparable,⁵⁹ de lo acontecido, del “así ha sido”. Tanto Fleischmann como Steiner le insisten en que debe olvidar lo horrores padecidos para poder volver a vivir. Köves reconoce que llevan parte de razón pero que él no puede olvidar por completo su vida o no puede nacer de nuevo, y que para poder vivir de nuevo su vida lo ideal es pensar en su “teoría de los pasos.” O sea, ahora, desde el presente, todo parecía cerrado y finiquitado, acabado, como si hubiese sucedido algo inevitable y necesario. Al mismo tiempo, les dice Köves, es lo mismo que si hubiésemos conocido “nuestro

59 Nos parece pertinente recordar que el último capítulo de *La comunidad que viene* de G. Agamben lleva por título *Lo irreparable*, allí podemos leer: “La redención no es un suceso por el cual lo antes profano deviene sagrado y lo perdido se reencuentra. La redención, al contrario, es la pérdida irreparable de lo perdido, la definitiva profanidad de lo profano (...) Podemos poner la esperanza sólo en lo que es sin remedio (...) Ver simplemente algo en su ser-así: irreparable, pero no por esto necesario, pero no por esto contingente, es el amor” (Agamben, 2006 a, pp. 87-90).

destino” por adelantado. Por consiguiente, las dos opciones son erróneas: si introducimos una inteligibilidad del pasado viendo hacia atrás nos equivocamos, pero si el relato lo determinamos hacia delante, hacia el futuro, cometemos el mismo error. Por ello hay que contar desde el presente, desde algún lugar entre el pasado y el futuro. En este sentido, Köves recuerda los veinte minutos de la selección que vivió en Auschwitz:

Al fin y al cabo, veinte minutos son bastante tiempo, de manera relativa y también de hecho. Cada uno de aquellos minutos empezó, transcurrió y acabó; y después empezó el siguiente. Ahora, seguí explicándome, cada uno de aquellos momentos en realidad habría podido traer algo nuevo. Algo diferente de lo que trajo, en Auschwitz y también en casa (Kertész, 2002, p. 258).

Y ese tiempo ahora, tan cercano al tiempo mesiánico,⁶⁰ es aquel que le permite a Köves vivir su vida más allá de lo irremediable, es esa conciencia sobre su propio destino lo que le permite introducir la tragedia y la libertad en su vida. Escribía Camus que lo trágico de Sísifo es su conciencia y por ello: “La clarividencia que debía de ser su tormento consuma al mismo tiempo su victoria. No hay destino que no se supere mediante el desprecio (...) Todo el gozo silencioso de Sísifo está en eso. Su destino le pertenece. Su roca es su casa” (Camus, 2004, pp. 159-160). De ahí que tengamos que imaginarnos a Sísifo feliz, de ahí que Köves ame su destino, su vida ya vivida y por vivir y que al igual que Zaratustra pueda ser el que es, pueda ser su propio destino, su propia vida y así, a través de la melancolía y la nostalgia, desear el eterno retorno de lo que ha sido:

y en mi camino, ya lo sabía, me estaría esperando, como una inevitable trampa, la felicidad. Incluso allá, al lado de las chimeneas había habido, entre las torturas, en los intervalos de las torturas algo que se parecía a la felicidad. Todos me preguntaban por las calamidades, por los “horrores” del campo, cuando para mí ésa había sido la experiencia que más recordaba. Claro, de eso, de la felicidad en los campos de concentración debería hablarles la próxima vez que me pregunten. Si me preguntan. Y si todavía me acuerdo (Kertész, 2002, p. 203).

60 Concretamente me estoy refiriendo a la descripción que del tiempo mesiánico hace Agamben a través de Pablo: “Si, como hemos visto, es el contemporáneo el que quebró las vertebrae de su tiempo (o en todo caso percibió su falla o su punto de ruptura), él hace de esa fractura el lugar de una cita y de un encuentro entre los tiempos y las generaciones. Nada más ejemplar en este sentido, que el gesto de Pablo, en el punto que experimenta y anuncia a sus hermanos esa contemporaneidad por excelencia que es el tiempo mesiánico, el ser contemporáneo del Mesías, que él llama justamente el “tiempo-de-ahora” (*ho nyn kairós*) (Agamben, 2011, p. 26).

Capítulo 4: La ficción intertextual.

4.1. *La lista del Schindler*: el cine después del holocausto.

La tarea del cine es hacernos ver.

Griffith, David Wark (en Kracauer, 1996, p. 376).

Tenía necesidad de creer, de quedar preso de la ilusión y ser superado por ella, un espectador como cualquier otro, ni peor ni mejor, engañado y entretenido .

(Comolli, 2010, p. 90).

Hasta ahora hemos visto la polémica en torno al testigo, la imagen de archivo y la representación del holocausto. Esta polémica se incrementa cuando nos adentramos en los relatos ficticios del genocidio no escritos por supervivientes, como nos recuerda M. Iglesias Santos: “Los relatos ficticios sobre el holocausto son –no sorprendentemente-- los más controvertidos” (Iglesias Santos, 2004, p. 183). Aquí, Iglesias Santos retoma el texto de Sue Vice sobre la ficción novelística y el holocausto para recordarnos que: “por la reacción de algunos críticos parecería que escribir ficciones sobre el holocausto resulta equivalente a convertir el holocausto en una ficción” (Ibid, p. 183). En cualquier caso, para Vice, la solución no pasa por una prohibición sobre el tratamiento del holocausto en el espacio literario, sino que la clave estaría en la forma, en el tipo de relación que el creador establece con su objeto, poniendo de manifiesto como las diferentes novelas que tratan el tema “se fundamentan en otros textos testimoniales y documentales con los que dialogan a lo largo de la narración” (Ibid, p. 184). Es decir –y esta es una idea central en el artículo de Iglesias Santos-- todos los autores que escriben relatos ficcionales sobre el holocausto legitiman su propuesta mediante la intertextualidad, ya que no pueden remitirse a su experiencia.

En 1993 se estrena *Schindler's List*, dirigida por Steven Spielberg. A pesar de su buen recibimiento por parte del público, de buena parte de la crítica cinematográfica y de ser premiada internacionalmente; *La lista de Schindler* es una de las ficciones que más polémica ha levantado en torno a la representación del holocausto, siendo su recepción especialmente crítica en Europa.

Podemos encontrar dos causas que implicaron que el filme fuera recibido negativamente: por un lado, la ruptura de la estética del silencio y de la prohibición de la representación que se había elaborado a partir de la recepción de *Shoah*, escribe Lanzmann: “pensaba que después de *Shoah* ciertas cosas no podrían hacerse de nuevo. Sin embargo, Spielberg las hizo. *La lista de Schindler* es absolutamente lo contrario de *Shoah*, mi influencia ha sido negativa. Tengo la sensación de que Spielberg ha hecho un *Shoah* ilustrado, poniendo imágenes donde en *Shoah* no había y las imágenes matan la imaginación” (Apud. Sánchez Biosca, 2006, p.158). Por otro, debemos tener en cuenta la excesiva influencia de la Escuela de Frankfurt a la hora de analizar cualquier producto de la industria cultural. Si seguimos a los teóricos de la Escuela de Frankfurt, los medios de comunicación de masas no tendrían la legitimidad suficiente para representar el holocausto, en la medida que convierten todo sentido real de memoria en espectáculo y entretenimiento. Guy Debord (2009) nos hablará en este sentido en *La sociedad del espectáculo* (1967). Uno de los ejes centrales de su texto gira en torno a la pasividad del espectador, esto es, versa sobre las relaciones de poder en el mundo visual en el que vivimos; las imágenes son la ideología, son el capital acumulado y de ahí que “La alienación del espectador en favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo” (Debord, 2009, p. 49).

Pensamos que a partir de estos dos paradigmas, uno estético y el otro teórico, la crítica del filme fue realizada sin darle una oportunidad a lo que el texto visual proponía, e inflexiblemente *La lista de Schindler* fue subsumida a partir de estos dos prejuicios, lo que ha implicado su constante refutación. En este sentido, los diferentes acercamientos críticos llevados a cabo sobre el filme en España, han implicado una mirada profundamente negativa del mismo que ha devenido ya en un tópico.⁶¹ Inevitable no pensar aquí en la metodología propuesta por Mieke Bal a la hora de acercarse a un texto, ya que según la narratóloga: “Generalizar sobre los objetos, o citarlos como ejemplos, los vuelve mudos” (Bal, 2005, p.60). Ante esta situación, Bal nos propone un análisis que permita que el objeto “nos responda” (Ibid, p. 60), nuestra (re)lectura de la película intentará este tipo de acercamiento. En primer lugar, haremos una lectura crítica del texto de Debord a partir de los escritos de Jean-Louis Comolli y Sigfried Kracauer. A continuación haremos operativa esa crítica a partir de la lectura concreta de las imágenes de *La lista de Schindler*.

61 J.A. Zamora (2002), V. Sánchez Biosca (1999 y 2006), A. Lozano Aguilar (2001) y en menor medida Alejandro Baer (2006).

No es casual, y veremos que es útil en última instancia para nuestra investigación, que el artículo en el que Comolli toma una mayor distancia respecto las tesis de Debord lleve por título *¿Filmar el desastre?* (2010). Esto es, parece que la querella sobre la política de las imágenes y sobre el espectáculo es indisociable del debate sobre la representación de los campos, o por decirlo con las palabras del propio Comolli: “En el cine posterior a la Segunda Guerra Mundial, ¿cómo ignorar que todo tambalea?” (2010, p. 79).

Como nos recuerda Comolli en su texto, la polémica sobre la alienación de las imágenes era central en todos los debates de los *Cahiers* de los años 70. O mejor dicho, la cuestión fundamental en aquellos años post-sesenta y ocho era la relación entre las imágenes y la política, o sea, el vínculo entre el pueblo y el cine. La posición de Comolli empieza por recordar (citando el texto sobre *El espectador emancipado* de Rancière) que la propia crítica al fetichismo de la imagen se ha fetichizado, ha adquirido un “carácter mecánico” ella misma, y por tanto debemos ser conscientes de que la lectura de Debord, llevada a sus últimas consecuencias era ya portadora de un peligro: “Existía el riesgo de renegar de lo mismo que nos había hecho amar el cine, el hecho de que era un arte popular, lo había sido y todavía quería serlo” (Ibid, p. 87).

De ahí que de la tesis de Comolli se derive que no hay ningún afuera del espectáculo, sino que las representaciones espectaculares no son incompatibles con un deseo singular de cada espectador y por eso escribe que “no nos inclinábamos a despreciar una “alineación” que compartíamos con muchos (...) El hecho de tener conciencia de alienaciones acarreadas, *volens nolens*, por el cine hollywoodiense, no nos impedía amar las películas de la ideología de la razón y la causa justa” (Ibid, p. 86). O sea, la ideología no opera de forma total en un film o en un sistema industrial que fabrica películas, existen fracturas o desgarros dentro del mismo que bordean y desbordan la alienación: “Por eso defendimos con obstinación el cine norteamericano y a nuestros autores en el propio Hollywood, a pesar de que todavía no estaba de moda hacerlo y el cine era uno de los principales vectores de la ideología de la cual queríamos ser los adversarios más resueltos” (Ibid, p. 89). Dicho lo cual, el desacuerdo con Debord se hace inevitable, en la medida que se apuesta ahora por operar desde adentro del sistema, por entender el cine cómo un campo de batalla: “Veo que Debord no duda un instante en arrojar todo el cine por la borda, sin conceder importancia alguna a las batallas internas que desgarran todos los campos artísticos y en especial el cinematográfico” (Ibid, p. 91).

Y si Comolli no quiere tirar todo el cine por la borda es por que piensa que el dispositivo representacional cinematográfico es compatible con un espectador cualquiera (“crítico”), no sometido, que por sí mismo, en su soledad, sin la necesidad de ningún teórico o erudito, pueda negociar un significado propio con las imágenes. Toda la puesta en escena del cine clásico construye según Comolli un lugar para ese tipo de espectador: “¿qué pasa en esas obras con la puesta en escena del espectador? Los espectadores de Fritz Lang o Ernst Lubitsch debían, de una manera u otra, *creerles*, no situarse por encima de la fábula o el embuste, sumergirse en la ilusión, sin perjuicio de que las cartas se dieran vuelta en el momento fatídico” (Ibid, p. 90). Esto es, no se termina tan pronto con el relato, con la representación, con la ilusión y el efecto de real que produce el cine. Asimismo, los riesgos dañinos de ese tipo de simulacro no pueden neutralizar la potencia de las imágenes, su (in)accesibilidad, su dialéctica interminable de transparencia y opacidad y por ello concluye Comolli que “hay una positividad de la ambigüedad cinematográfica que engaña para desengañar en vez de desengañar para engañar; que el embuste tiene una historia y por lo tanto tiene sentido, y es por ello una herramienta que permite deconstruir parte de nuestras cegueras y sorderas ordinarias” (Ibid, p. 91).

Y esa historia está ligada, inevitablemente, a la historia de Europa, a los campos de concentración, a toda la violencia del siglo XX. En este sentido, el cine también ha sido responsable, como si hubiese un vínculo entre el cine y el desastre. No podemos olvidar que el cine jugó un papel fundamental en el espectáculo nacionalsocialista. Ahora bien, el cine nazi domesticaba a las masas pero no revelaba su oscuro arcano: la muerte industrial. Esta sucedía fuera de escena, fuera del cine, sin imágenes, y de esta manera se dejaban intactas sus posibilidades de desvelamineto, de revelación de la verdad oculta propias de la imagen cinematográfica. Comolli nos dice cómo los SS “sabían (*El triunfo de la voluntad* ya lo muestra en 1934) que el cine viene de perillas para filmar a las masas en movimiento, disciplinadas, militarizadas, coreografiadas, todo lo que se quiera, pero vivas, y no esas masas muertas, esos montones de cadáveres” (Ibid, p. 97). Es decir, los SS se convirtieron en cineastas, Hitler hacía cine, ponía en escena, pero no utilizaba todo el cine, tan sólo utilizaba el cine para filmar a las masas y en este sentido era un cine en contra del propio cine, ya que éste, desde sus orígenes, como nos recuerda Comolli “se había empeñado en hacer exactamente lo contrario: dar a sus personajes un nombre, una subjetividad, una familia, un grupo, un destino, y ante todo a los elegidos en la inmensa muchedumbre de los desconocidos” (Ibid, p. 97).

Y en este marco, la prohibición SS de filmar en los campos de exterminio adquiere un significado inesperado: “recordarnos que uno de los papeles del cine es *mentir a las masas acerca de la muerte*” (Ibid, p. 97). No obstante, insistimos, ese no es todo el cine, ya que como certificaron los operadores de cámara que acompañaban al Ejército Aliado y que entraron en los campos de concentración, el cinematógrafo también puede desvelar la muerte que se producía en condiciones de invisibilidad y opacidad y por ello frente a la prohibición nazi “filmarse se torna obligatorio en los campos liberados” (Ibid, p. 98). Ahora bien, en el registro y la exhibición de esas imágenes aparecen por primera vez la posibilidad de la desconfianza y el desconcierto del espectador: “Las imágenes tomadas en Falkenau o Bergen-Belsen nos hablan ante todo del desasosiego, la angustia de los que filman. Asoma una duda, (inédita a esta escala en la historia del cine): ¿y si los espectadores de esas imágenes *no creyeran en ellas*? ¿Si se les diera por pensar que son imposibles de realizar *sin trucos*?” (Ibid, p. 98). Aquellos que filmaron (y se asombraron) antes esas imágenes fueron entre otros Samuel Fuller o George Stevens. Uno de sus montadores (que cayó en la cuenta de la posibilidad del fin de la creencia en la imagen) fue Alfred Hitchcock. Por todo ello, después de esas imágenes todo a va ser diferente, la historia del cine y de las imágenes va quedar herida. La hipótesis de Comolli es meridiana: “la fábrica de sueños (...) experimenta algunas fallas serias al día siguiente de la guerra. Termina la cantinela del *show must go on*. Ya nada seguirá “como antes”” (Ibid, p. 99).

S. Kracauer también es consciente de esa cesura que se produce en la historia del cine. Es más, toda su *Teoría del cine*, elaborada después de la II Guerra Mundial, está atravesada por el fenómeno de los campos de concentración. Frente a la “imposibilidad de ver” el desastre propia de la imagen nazi, podemos acercarnos a la teoría cinematográfica de S. Kracauer para entender las imágenes como medio de relación con nuestra historia. Para Kracauer el cine “vuelve visible lo que no vimos, o quizás no pudimos ver, antes de su advenimiento” (Kracauer, 1996, p. 368).

Kracauer evoca el mito de Medusa, cuya sola visión –igual que la Gorgona de Agamben-- convertía a los hombres en piedra. Sin embargo, ahora Kracauer no se detiene aquí y nos sigue relatando el mito: Atenea instó a Perseo a que matara al monstruo y le ordenó que en ningún momento mirara su cara, sino sólo su reflejo en el reluciente escudo que le proporcionaba. Perseo siguió su consejo y cortó la cabeza de la Medusa. ¿La moraleja? No podemos ver los horrores reales porque nos paralizan y por tanto, sólo podremos acceder a ellos a través de imágenes que reproduzcan su verdadera apariencia en la pantalla cinematográfica: “Al ver las hileras de cabezas decapitadas –escribe Kracauer-- o los montones de cuerpos torturados de los films realizados en

campos de concentración nazis, rescatamos al horror de su invisibilidad de los velos del pánico y de su imaginación. Y esta apariencia es liberadora en tanto destruye un tabú sumamente poderoso” (Ibid, p. 374). Para Kracauer, estas imágenes “son un fin en sí mismo” (Ibid, p.374) más allá de toda funcionalidad, en la medida que salvan un saber: el de los olvidados, el de las víctimas. Hacen visible una realidad que se quiso opaca, recuerdan un genocidio que se pensó como una forma de olvido. De ahí que Kracauer hable de “redención de la realidad”. Podemos decir que las imágenes son demasiado horribles para ser vistas, pero sin embargo, lo horroroso no es la imagen sino la realidad a la que remiten. Aquí debemos pensar en la responsabilidad que implica todo acto de ver. Toda la ética de las imágenes en Kracauer remite a una responsabilidad del lector. O sea, el espectador no sólo contempla su alienación en las imágenes para perseverar en la misma, sino que en ocasiones también se despierta, también ve o por decirlo con Kracauer: “el espectador no sueña infinitamente, y (...) su despertar siempre acaba planteando la pregunta de qué puede significar el film para su mente consciente” (Ibid, p. 351).

Es interesante retomar de nuevo la figura de Kracauer para pensar las posibilidades de relación entre la historia y el cinematógrafo. Para éste, el argumento de lo sensacional o la fascinación (ante la violencia representada) no es el adecuado, ya que el cine no imita simplemente ni perpetúa los horrores, sino “que les agrega algo nuevo y portentoso: insiste en hacer visible lo que habitualmente queda sofocado en la agitación interior” (Kracauer, 1996, p. 87). Así las cosas, el cine sería una herramienta necesaria para poner de manifiesto lo que la guerra, la tortura o los campos de exterminio suponen y por ello: “la historia del cine está llena de películas que se recrean en el desastre y en sucesos de pesadilla; basta escoger al azar los horrores de la guerra en *Arsenal*, de Dovjenko, y en *Westfront 1918* (1930), de Pabst; la terrible secuencia de la ejecución en *Que viva México* (1932)(...); la secuencia de la tortura en *Roma, città aperta*, de Rossellini; la descripción de un campo de concentración en Polonia en *Ostatni etap*, etc.”(Ibid, p. 86). Nosotros completamos ahora la enumeración de Kracauer proponiendo el análisis de un nuevo film: *La lista de Schindler*.

Debemos considerar para iniciar nuestro análisis de *La lista de Schindler*, una de las ideas que Iglesias Santos desarrolla en su artículo sobre la literatura del holocausto, a saber: el problema de la verdad. A partir de éste, Iglesias Santos establece una diferencia entre los relatos testimoniales y los ficcionales. En el caso del relato testimonial su autoridad vendría dada por la propia experiencia del superviviente, por el contrario, los relatos ficcionales “deben buscar su legitimación y acreditar su credibilidad por otras vías, siendo como veremos una de las más utilizadas la

intertextualidad” (Iglesias Santos, 2004, p. 170). Spielberg, al igual que todos los creadores que escriben relatos de ficción acerca del holocausto –en el citado artículo se analizan los casos de M. Amis y A. Muñoz Molina-- legitima su película, como no podía ser de otra manera, mediante el recurso a la intertextualidad. El guión escrito por Steve Zaillian está basado en la novela *El arca de Schindler* (1982) de Thomas Keneally, en la cual se le concede una importancia fundamental a los testimonios y documentos (Lozano Aguilar, 2001, p. 23). Pero no sólo en la elaboración del guión se va a tener en cuenta el testimonio de los supervivientes, sino que durante todo el rodaje en Polonia se produjo un contacto entre muchos testigos del exterminio y el equipo de rodaje.⁶² Es en este contexto en el que pienso debemos entender la escena final de *La lista de Schindler*, en la cual Spielberg pone en escena la colaboración fundamental de las víctimas en la elaboración del filme. En un registro documental, con la cámara fija y ya en color, los protagonistas de la película acompañados por el superviviente al cual han encarnado en la pantalla depositan una piedra en la tumba de Oskar Schindler. El significado de la escena es doble: por un lado, como ya hemos dicho, pone de manifiesto la colaboración de quienes vivieron esa experiencia en la producción del filme, pero por otro implica un efecto de distanciamiento para el espectador, hace explícito que lo que acabamos de ver es una representación, no la realidad. Este efecto no es nada habitual en la ficción hollywoodiense caracterizada por la transparencia, de hecho, implica una primera singularidad respecto de la trayectoria de Spielberg. Como veremos a continuación encontraremos en este carácter reflexivo otro de los elementos fundamentales que legitiman la obra.

Spielberg es consciente que con la narrativa y el montaje clásico tradicional no va a poder llegar muy lejos. En esta ocasión necesita pensar nuevos lenguajes, nuevas formas. El objeto que aborda se lo impone y esta reflexión se hace explícita en el interior del propio filme. El campo de Plaszow va a ser destruido y evacuado, todos los prisioneros serán enviados a Auschwitz. En este contexto, Itzhak Stern y Schindler mantienen una conversación:

Schindler: He hablado con Goeth. No le pasará nada. Recibirá un tratamiento especial.

Stern: Las directrices de Berlín mencionan un “tratamiento especial” muy a menudo. Espero que no se refiera a eso.

Schindler: Tratamiento preferente, de acuerdo ¿Tenemos que inventarnos un idioma nuevo?

62 De hecho, el contacto con diferentes testigos para el rodaje de *La lista de Schindler* supuso el inicio del proyecto *Survivors of the Shoah Visual Foundation*, cuyo objetivo es elaborar un archivo multimedia en el que se guarden los testimonios grabados de los supervivientes. Incluido en este proyecto testimonial posterior al film, pero que tuvo en el mismo su punto de partida, es interesante destacar el documental realizado por Michael Mayhew, *Voices from the list* (2004), ya que en el mismo, podemos acceder a la trama argumental del filme contada por sus protagonistas, por los supervivientes. Por último, tenemos también que señalar que el director de producción de *La Lista de Schindler* es Branco Lustig, superviviente de Auschwitz.

Stern: Creo que sí (*La lista de Schindler*, 1993).

Spielberg –como Stern-- sabe que debe reinventar su idioma, lo que implica estar siempre en los límites del lenguaje del arte que domina, el cinematográfico, y por ello ya no podemos hablar de estructura narrativa clásica en *La lista de Schindler*, ya que en esta prevalece un barroquismo que implica un recargamiento de la imagen tradicional. Así, en la secuencia de presentación de Schindler encontramos “largos travellings, panorámicas, contrapicados, contraluces, saltos escalares excesivos, saltos de 180 grados, irrupción de otros medios de representación como la fotografía, etc.” (Lozano Aguilar, 2001, p. 90). Pero además, este clasicismo manierista es uno de tantos estilos que predominan a lo largo del filme, el cual se va a alternar, o bien con una iluminación expresionista cuyo paroxismo se alcanza en la escena de huida a través de las alcantarillas, o bien con una estética propia del *direct cinema* (cámara al hombro, estética de la imperfección) que se hace evidente en la filmación de la evacuación del gueto de Cracovia. Es incuestionable que ahora no queda nada de la homogeneidad estilística propia de Hollywood o de los anteriores films de Spielberg, en la medida que nos encontramos con el diálogo entre dos tendencias normalmente contrapuestas en la historia del cine: la formalista (representada por el expresionismo) y la realista (el *direct cinema*). Pensamos que esta heterogeneidad estética está relacionada con otra fuente de legitimación de la ficción: la intertextualidad visual. Es decir, no sólo ha habido un trabajo a partir de los testimonios de los supervivientes, también se han consultado los documentos visuales que se refieren al acontecimiento tratado.⁶³ Aquí debemos hablar de tres influencias principalmente: el expresionismo –que analizaremos con más detalle--, el contraste entre el blanco y negro como tiempo pasado y el color en presente por influencia de A. Resnais (*Nuit et brouillard*, 1955) y la cita intertextual de *Shoah*.⁶⁴

El expresionismo es la estética que le permite a Spielberg relacionarse con la historia. Me explico recurriendo a S. Kracauer. Este nos comenta que el tratamiento de la historia por parte del cine desafía las características del medio de expresión cinematográfico. O sea, la inclinación de la cámara por lo literal implicará que el espectador tenga la impresión de ver el cuerpo real del actor filmado en presente independientemente de su re-presentación (por ejemplo, en el *Western* veríamos actores disfrazados de vaqueros y no a vaqueros), así como escenarios reconstruidos que poseen una

63 Spielberg vio la mayor parte de las producciones audiovisuales sobre los campos de concentración, desde las imágenes de archivo hasta las reconstrucciones ficcionales hechas mucho tiempo después (Lozano Aguilar, 2001, p. 23).

64 Cuando las prisioneras judías son transportadas en un tren de ganado a Auschwitz, observan como un niño realiza el mismo gesto que el conductor de la locomotora con destino a Treblinka en el film de Lanzmann, ambos recorren horizontalmente su cuello con un dedo, haciendo un gesto que convencionalmente está asociado con la muerte.

finitud en contraposición a la realidad física interminable (la Roma Imperial reconstruida en cualquier *Peplum*). Sin embargo, existen para Kracauer soluciones formales que permiten al cine acercarse a la historia, una de las mismas es basarse en el material figurativo del período que se quiere revivir, y en este sentido pone el ejemplo de *Dies Irae* (1943), en la que C.T. Dreyer se acerca a Vermeer para reconstruir la época histórica de su filme, consiguiendo un efecto cinemático lo bastante intenso “como para hacernos olvidar que ha sido obtenido en el ámbito no cinemático de la historia” (Kracauer, 1996, p.114).

En un sentido análogo al de Dreyer, el equipo de fotografía de *La lista de Schindler* se acerca a la estética expresionista propia de los años veinte y treinta en Alemania: pensemos en el *M* (1931) de Fritz Lang, el *Nosferatu* (1922) de F.W. Murnau o *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) de R. Wiene. Además, debemos también tener en cuenta el significado que en estos films detectó Kracauer, ya que como demostró este en su *De Caligari a Hitler* (1985), la estética expresionista funcionó como premonitora y en algunas ocasiones como cómplice de los horrores que iban a llegar: “existe una historia secreta que abarca las tendencias íntimas del pueblo alemán. La demostración de esas tendencias por medio del cine alemán puede contribuir a la comprensión del poderío y de la ascensión de Hitler” (Kracauer, 1985, p. 19). Por todo ello, el recurso a la iluminación expresionista sirve como mecanismo mediante el cual, el imaginario del espectador conecta espacialmente con el relato.

Podemos encontrar una doble función en las diferentes citas filmicas (expresionismo, *Noche y niebla*, *Shoah*) que aparecen en *La lista de Schindler*, ya que por un lado, recuerdan al espectador que ha habido diferentes propuestas estéticas que han formado parte de otras películas que también han elaborado la memoria del horror, huyendo así de una propuesta monopolizadora y autónoma del recuerdo, mientras que por otro, su referencia en el presente filme implica un marco de legibilidad, de comprensión y de intertextualidad que subrayan el carácter reflexivo del texto, ya que como nos recuerda Didi-Huberman: “El valor del conocimiento no sabría ser intrínseco a una sola imagen, como tampoco la imaginación consiste en la involución pasiva en una sola imagen. Se trata, al contrario, de poner lo múltiple en movimiento, de no aislar nada, de hacer surgir los hiatos y las analogías” (Didi-Huberman, 2004, p.179).

Una de las mayores críticas que se ha realizado a *La lista de Schindler* es su tratamiento de la violencia. En este sentido, según A. Lozano Aguilar, las opciones de puesta en escena del filme buscan “saciar la retina del espectador” (Lozano Aguilar, 2001, p.53) y por ello “la avidez del ojo

podrá ser saciada por el momento fuerte que alberga cada plano” (Ibid, 105). Es decir, al introducir de manera abierta al horror en una imagen este puede producir efectos de fascinación en el espectador, en la medida que el consumo de la violencia se hace cotidiano y trivial y nuestra respuesta ante el daño de la víctima se anula. Así, toda hibridación de estética y violencia estaría al servicio de reproducir una mirada de voyeur. A pesar de lo dicho, la superviviente judía y escritora Ruth Klüger defiende la propuesta de Spielberg, ya que para ella “no se podía prescindir de las escenas de gran crudeza porque no se haría justicia al Holocausto” (Apud. Baer, 2006, p.129), considerando *La lista de Schindler* como “la obra cinematográfica más impactante sobre la catástrofe judía por mí conocida” (Ibid, p.129).

En este marco, me gustaría considerar una idea desarrollada por Mieke Bal. Bal parte del postulado adorniano que acabamos de desarrollar según el cual toda representación estiliza y por lo tanto mitiga el daño que muestra. Sin embargo, su tesis es que esta estilización no supone necesariamente una anulación de la violencia, en la medida que “la estilización puede obedecer a muchos propósitos diferentes, uno de los cuales es cuestionar, no provocar la asimilación” (Bal, 2007, p. 159). Para que este rechazo se produzca, Bal piensa que la obra “puede esforzarse por “hipocodificar”⁶⁵ la violencia que refleja” (Ibid. p.159), y así, a través de la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos y de la reflexividad, el creador utiliza diferentes estrategias para devolver el riesgo de la representación del daño al espectador, el cual “se convierte en el responsable último de su propia forma de mirar” (Ibid, p. 166). En el caso de *La Lista de Schindler* ya hemos visto diferentes elementos, los cuales giraban en torno a la intertextualidad tanto textual como visual, que legitimaban la representación. Finalizaremos nuestro análisis del filme, viendo cómo otra de las tácticas que utiliza Spielberg para autorizar su relato es una reflexión sobre la mirada, sobre la posibilidad de ver –de acercarnos al daño del otro-- y de las consecuencias éticas de ese ver. Esa reflexión se va a llevar a cabo, como veremos, con la introducción de un espectador insertado en el propio relato filmico.

Tomemos la primera escena de violencia explícita de la película. Un obrero manco que había sido incluido en el personal de la fábrica de Schindler es asesinado por los SS mientras él y sus compañeros limpiaban la nieve que se había acumulado en la calle. La cámara toma distancia y asistimos al asesinato a través de la mirada de Danka y su madre. Ésta le dice a aquella: “Danka mira a la nieve.” La imagen violenta no se nos ha ahorrado, hemos asistido a ella, sin embargo, a través del diálogo se nos ha cuestionado nuestra posición de espectador, es decir, se ha puesto en

65 El término lo toma de U. Eco (1995)

evidencia nuestra (im)posibilidad –y nuestra responsabilidad tal y como nos recuerda Klüger-- de verlo.⁶⁶ Ineludible no pensar aquí en la relación entre texto e imagen de *Los desastres de la guerra de Goya*, ya que el “Danka mira a la nieve” sería ahora el análogo del pie que afirmaba: “No se puede mirar.”⁶⁷ A través del texto se produce un distanciamiento que permite al espectador pensar en lo que está viendo y no caer en los riesgos de fascinación de los que nos hablaba anteriormente Lozano Aguilar, pero además, por mediación de la enunciación enunciada (el espectador dentro del relato), se evita la autonomía de la mirada del espectador y su consecuente saciarse, ya que como nos dice F. Casetti: “filtrar cada cosa a través de los ojos de quien está en la pantalla permite exaltar el ver, pero sacrifica también la capacidad de decisión y la autonomía de cuanto se ve” (Casetti, 1996, p118). Obviamente, este distanciamiento no es operativo en todas las escenas, existiendo en este caso a lo largo de todo el filme una dialéctica entre proximidad (emoción) y distancia (pensamiento). Por ello, en muchas ocasiones asistiremos a actos violentos y crímenes de todo tipo sin ningún tipo de mediación, ya que ahora ya somos nosotros en nuestro acto de recepción, los responsables de acercarnos adecuadamente a la imagen.

Si ha habido una escena polémica en torno a la representación del holocausto, esa es la de “las duchas” de Auschwitz hacia el final de *La lista de Schindler*. Dos son los reproches que se suelen hacer: el primero, la ruptura de la prohibición de la representación de la cámara de gas que estaría al servicio del goce del espectador (Zamora, 2008, p. 297) y segundo, el contar la excepción y no la norma del holocausto, ya que de “las duchas” de Auschwitz no salía nadie con vida (Ibid, p. 298). Como se ve a primera vista ambos reproches son incompatibles: si las cámaras de gas fueron representadas en su totalidad y sin vacíos, si nada ha sido dejado de mostrar en una posición antagónica a la de Lanzmann ¿no tendríamos que haber asistido al gaseamiento de los prisioneros judíos, es decir, a la norma? O a la inversa, si hemos asistido a una excepción de la historia y no a la norma ¿cómo es posible que se haya roto ningún tabú? La simultaneidad de ambos reproches sólo se puede entender a partir del dispositivo representacional de Spielberg a la hora de acercarse al objeto cámara de gas, que según Klüger permite el “referirse a ellas sin cometer el error de representarlas” (Apud. Baer, 2006, p.131). Analicemos dicho dispositivo citando a Lyotard ya que quizás ha sido el filósofo que mejor ha enunciado la imposibilidad de representar ese objeto impresentable: la cámara de gas, según Lyotard:

66 Este tipo de puesta en escena es habitual en todo el film. Varios ejemplos entre otros: el asesinato de la ingeniera judía por Goeth lo vemos a través de los ojos de Helen Hirsch, varios de los crímenes cometidos en la evacuación del gueto de Cracovia son vistos primero por Stern y a continuación desde la distancia por Schindler, etc.

67 En un libro dedicado a la tolerancia, Carlos Thiebaut reflexiona sobre la potencialidad moral de ese “No se puede mirar”: “las palabras de Goya reiteran el mismo inconsolable aviso de lo insoportable, el reclamo de la mirada y, a la vez, su intolerable peso” (Thiebaut, 1999, p. 12).

Haber “visto realmente con sus propios ojos” una cámara de gas sería la condición que da la autoridad de decir que la cámara existe y convencer así al incrédulo. Aun hay que probar que la cámara estaba funcionando en el momento que se la vio. La única prueba aceptable de que se mataba es la de que uno esté muerto. Pero si uno está muerto no puede atestiguar que lo esté a causa de la cámara de gas (Lyotard, 1988, p. 15).

Aunque seguramente Spielberg no haya leído a Lyotard existe un diálogo en *La lista de Schindler* que pone en imágenes la tesis de lo irrepresentable. Dicha puesta en escena funciona como premonición y como marco fundamental para entender la escena de las cámaras de gas en el filme. Las mujeres que posteriormente serán incluidas en la lista de Schindler, y que por un “error burocrático” serán destinadas a Auschwitz, discuten sobre unos rumores que han escuchado:

-Las SS les dieron jabón. Les dijeron que respirarán hondo, porque era bueno para desinfectar. Y luego las mataron con gas.

-Mila ¿y por qué les dieron jabón?

-Para que no se resistieran supongo

-Mila, basta. Tus cuentos asustan a todo el mundo.

-Sabes que eso es ridículo, no me lo creo.

-No dije que no fuera ridículo, dije que me lo contaron. De alguien que lo oyó de alguien que estaba ahí.

-¿Sabes? Si hubiese estado ahí, el gas lo habría matado.

-Somos su mano de obra ¿Qué sentido tiene matar a su mano de obra? (*La Lista de Schindler*, 1993).

Estamos aquí de nuevo en uno de los núcleos de la presente tesis, es decir, lo inimaginable del crimen como coartada de los verdugos. Toda la industria aniquiladora consistía en eso: invisibilidad del genocidio. Volvamos a la *Shoah* de Lanzmann, testimonia Rudolf Vrba: “Toda la maquinaria de muerte reposaba sobre este único principio: que la gente no sepa ni a donde va, ni que les espera” (Lanzmann, 2003, p. 127). Y es precisamente esta idea la que Spielberg pone en escena teniendo en cuenta los testimonios de las mujeres salvadas gracias a la ayuda de Schindler.⁶⁸ Toda la situación está basada en representar el temor de las mujeres introducidas en “las duchas”, y en este sentido pensamos que Klüger acierta cuando dice que en la escena “no se representan las cámaras de gas sino el temor a las mismas” (Apud. Baer, 2006, p.131). Esta ambigüedad (gas o

68 En el documental *Voices from the list* (2004) asistimos a los testimonios de Celina Biniarz: “Cuando nos metieron en la ducha no sabíamos lo que nos esperaba. Si iba a salir gas o si de hecho sería agua.” O Jetty Rosenzweig: “Recuerdo estar ahí esperando y que no salía agua. Eso significaba que iba a ser gas. Seguimos esperando. Nos mirábamos sin poder hacer nada. Y de repente, comenzó. Salía agua” (*Voces de la lista*, 2004).

agua) va a imponer un régimen de suspensión de visualidad –recordemos aquí de nuevo el “no se puede mirar” goyesco-- en el interior de la cámara de gas: una interrupción mediante un fundido a negro antes de adentrarnos en la misma, una iluminación al borde de la saturación y un montaje basado en primeros planos que rechaza reconstruir a la manera historicista el interior de la cámara. Es más, el plano de situación no nos es dado hasta el final de la escena, cuando ya sabemos que es agua lo que sale en esta ocasión por las duchas. Pero la representación no finaliza aquí. Queda un elemento clave que rara vez es tenido en cuenta a la hora de analizar dicha escena: las mujeres que en unas semanas serán destinadas a Checoslovaquia han salido de la cámara, pero en el mismo momento que abandonan las duchas, asistimos a través de la mirada de Mila como otro grupo de mujeres con sus hijos entran de nuevo en los supuestos baños de desinfección. Y después de este plano pasamos por corte a la chimenea de Birkenau emanando humo. Nada más. Se ha introducido un vacío, una ausencia de significado que debemos cubrir a través de nuestra respuesta. Ahora la imagen no sigue a este grupo que acaba de llegar a Auschwitz y ha sido conducido hacia el interior de la cámara de gas, sino que nos va a proponer que imaginemos lo inimaginable a través del montaje. Dos planos y la mirada de Mila, consciente de que es una *salvada*, y que su supervivencia sólo es posible bajo el fondo de millones de *hundidos*.

Hasta ahora hemos visto dos miradas concretas, puntuales en diferentes momentos del relato. Sin embargo, existe una mirada a lo largo de todo el filme que funciona como concepto organizador de la representación. Esa mirada es la de Schindler, la cual se enuncia explícitamente en la pantalla –violando otra vez la regla de la transparencia clásica-- en la escena en la que este nos es presentado. Veremos ahora cómo a través de la mirada de Schindler se funda una posibilidad de neutralizar el concepto exterior-interior del campo sobre el que se constituía, como vimos en el primer capítulo, la opacidad del genocidio.

Dice Inge Deutschkron en *Shoah*:

¿Cómo pudieron no ver?

¡Esto duró casi dos años!

Cada quince días se arrancaba a la gente de su hogar

¿Cómo pudieron estar tan ciegos? (Lanzmann, 2003, p.57).

Para entender este régimen de invisibilidad me parece fundamental acercarnos a la obra de Z. Bauman (2006). La tesis de éste es que existe una afinidad entre la Modernidad y el holocausto:

es decir, el genocidio judío no fue un accidente de la civilización occidental sino un producto de la misma: “el Holocausto se gestó y se puso en práctica en nuestra sociedad moderna y racional, en una fase avanzada de nuestra civilización y en un momento culminante de nuestra cultura y, por esta razón, es un problema de esa sociedad, de esa civilización y de esa cultura” (Bauman, 2006, p. 14). Luego las características elementales de la Modernidad –industrialización, racionalización y burocratización-- hicieron posible la aplicación de la solución final. Para Bauman, la producción de invisibilidad y la indiferencia moral serían mecanismos internos del propio sistema que facilitan la labor burocrática, ya que mediante la misma se impone una división del trabajo en la que no hay un control del resultado final y donde la responsabilidad moral es sustituida por la responsabilidad técnica (Ibid, p130), viene aquí a cuento recordar lo dicho por el SS Franz Suchomel en *Shoah*: “Treblinka era una cadena de muerte” (Lanzmann, 2003, p.69).

Frente a explicaciones de tipo psicológico (la personalidad autoritaria de Adorno), o acercamientos a la catástrofe que entienden lo sucedido como un asunto exclusivamente judío o alemán, Bauman mantiene una explicación social de la violencia ligada a los procesos de modernización europeos, que implica que cualquiera –en un determinado contexto-- pueda participar de la crueldad, ya que la sociedad burocrática impondría una mirada que cosifica al otro en la medida que suspende nuestra autonomía como sujetos. Si he resumido brevemente las ideas de Bauman es porque pienso que estas están puestas en imágenes en *La lista de Schindler*. Escribe Wajcman: “Al margen de la cuestión planteada por Lanzmann sobre la irrepresentabilidad de la Shoah, esa superposición de la producción industrial “normal” con la fábrica de muerte de Auschwitz, me pregunto si no es esto lo que da su sentido a *La Lista de Schindler* de Spielberg” (Wajcman, 2001, p.216). Es decir, el montaje paralelo entre las fábricas de Schindler y los campos de Plaszow y Auschwitz, permite que aquellas se conviertan en metáfora de los dos segundos consiguiendo un doble efecto: primero, hablar del interior a través del exterior, y segundo: hacernos conscientes de que la excepción, los supervivientes de la lista de Schindler, lo son en la medida que existe una norma que implica el asesinato de millones de seres humanos. Esta analogía entre proceso industrial cotidiano y exterminio mediante la cadena de muerte formada por cámara de gas y crematorio, se hace explícita en una escena del filme. El gueto de Cracovia ha sido evacuado y los empleados de Schindler han sido “trasladados” al campo de concentración de Plaszow. La fábrica donde estos trabajaban está ahora vacía, y a través de la mirada de Schindler asistimos a una fantasmal cadena de valor, con todas sus máquinas y herramientas presentes, pero con la ausencia de los trabajadores, de los humanos. A través de esta imagen poética se pone en escena una idea fundamental del filme: la problemática convivencia entre lo industrial y la

suspensión de la responsabilidad personal que siempre acaba en una aniquilación de lo humano.

Para Bauman, la lógica de la racionalidad burocrática debe ser resistida a través de un ejercicio de responsabilidad para con el otro: “*No importa cuantos eligieron el deber moral por encima de la racionalidad de la propia conservación. Lo que importa es que algunos lo hicieron.* El mal no es todopoderoso. Se puede resistir. El testimonio de los pocos que resistieron acaba con la autoridad de la lógica de la propia conservación. Demuestra lo que en definitiva es: *una elección*” (Bauman, 2006, p. 239). Es inevitable, después de leer el anterior texto de Bauman, no pensar –entre otros-- en Oskar Schindler. Porque en definitiva, lo que nos cuenta *La lista de Schindler* es una elección que se realiza a través de un “viaje” en la mirada, ya que la anagnórisis de Schindler que implica su pasar a la acción se produce desde su situación de espectador: primero en la evacuación del gueto de Cracovia, después en la escena ya comentada en la que asiste a la ausencia de humanos en su fábrica, alcanzando su ver un paroxismo –como veremos a continuación-- durante la destrucción del campo de concentración de Plaszow. Así, Schindler transforma su mirada industrial y pasiva en un ver que implica una responsabilidad para con los excluidos. El sistema nacionalsocialista implica una cotidianidad en la mirada que nos impide ver al semejante como humano, frente a ese automatismo que implica correr un velo sobre el genocidio, Spielberg utiliza el montaje para proponernos una mirada “otra”, para poder ver. Es decir, entiende el montaje a la manera de Kracauer, ya que “la imagen alcanza un sentido real que la realidad misma nos velaba hasta aquel momento” (Apud. Didi-Huberman, 2004, p. 255).

Este tipo de movimiento se hace evidente en la escena de la destrucción del campo de Plaszow, ya que la misma implica un envite a la pantalla nazi a través de un montaje paralelo en el cual se va a poner en conexión el dentro y el fuera del campo a través de la mirada de Schindler. La escena se inicia en Plaszow, pero no vemos nada, sólo un humo negro con un débil sol de fondo, el campo está siendo destruido y los cadáveres quemados, pero sin embargo reina la oscuridad. A continuación, por corte, pasamos a la cotidianidad de Cracovia, allí todo parece seguir su curso: la nieve cae sobre la ciudad y unos niños juegan con sus cometas, combas y discos; otro corte y vemos a una mujer que camina tranquilamente a lo largo de la calle; otro corte y asistimos a la salida rutinaria de Schindler de su domicilio; sin embargo, este va a romper ahora el curso del tiempo que implicaba el olvido de la destrucción. Schindler se acerca a la parte frontal de un coche y observa que no es nieve lo que cae, sino ceniza, este toma la ceniza y piensa al mismo tiempo lo terrible de lo que está sucediendo.⁶⁹ Imposible no recordar aquí ese fragmento enigmático que tanto gustaba a

69 Spielberg plantea aquí una propuesta idéntica a la de Czeslaw Milosz para conectar el exterior y el interior del

Derrida: *Hay ahí ceniza*: “En esta frase –escribe Derrida-- veo: la sepultura de una sepultura, el monumento de una tumba imposible” (2009, p. 39). La ceniza como huella muda, visible y apenas legible del acontecimiento: “la ceniza (lo que resta sin restar del holocausto, del quema-todo, del incendio el incienso)” (Ibid, p. 29).

Esas palabras (*hay ahí ceniza*) son ahora filmadas por Spielberg. En la escena hay un doble juego con el espectador que se activa a partir de la función poética del texto: por un lado, todos conocemos el significado ineludible de las cenizas en el contexto del holocausto, pero por otro, a través de su inserción en un montaje que las asocia con la nieve y la cotidianidad impasible de los habitantes de Cracovia, se produce una ambigüedad en el mensaje que siempre implica una actividad por parte del lector, ya que según U. Eco, la ambigüedad “atrae la atención del destinatario y lo coloca en situación de “excitación interpretativa”, el destinatario es estimulado a examinar la flexibilidad y la potencialidad del texto que interpreta” (Eco, 1995, p. 370). Esto es, a través de la indeterminación generada por mediación del montaje –de manera similar a la de Godard y Lanzmann-- se ha introducido un blanco en el texto que debe ser cubierto por el trabajo responsable del lector. A través de esa lectura indecible, de ese pensamiento, rasgamos el velo, vemos lo que se quiso invisible, y en este sentido lo importante, como nos dice G. Deleuze, “es siempre que el personaje o el espectador, y los dos juntos, se hagan visionarios” (Deleuze, 1986, p. 34).

exterminio. Milosz a través de su poema se acerca a un día de Pascua del año 1943, día en que fue aniquilado el gueto de Varsovia: “Las salvas de detrás de los muros del gueto/se mezclaban con las melodías,/y las parejas se elevaban/hacia un cielo sin nubes./ De las casas en llamas el viento traía/oscuras cometas volando/y cabalgando los caballitos del tiovivo/la gente cazaba al vuelo las cenizas./ Y el viento de las casas en llamas/ hacía volar las faldas de las chicas/y la gente reía, feliz,/aquel domingo tan bello de Varsovia” (Apud. Torner, 2005, p. 11).

4.2. Angélica Liddell: una ética para supervivientes.

Por un problema de vísceras seis millones de
esqueletos en mitad de Europa.

Cuerpo y poder.

Amor y Estado.

El pueblo soberano,
siempre tan ciego a lo humano,
!a lo humano!

(Liddell, 2009, p. 58).

Siempre es culpable quien queda con vida. No
obstante, llevaré la herida.

(Kertész, 2004 a, p. 139).

Hasta ahora todos los objetos culturales que hemos leído pertenecían a la esfera de la literatura o de lo cinematográfico. En este subcapítulo abordaremos sin embargo cómo la memoria de Auschwitz opera en la obra de una creadora escénica, a saber: Angélica Liddell. Nuestro objetivo será analizar las estrategias de representación del dolor presentes en su obra, centrándonos principalmente en *Perro muerto en tintorería*. Los conceptos que vamos a desarrollar a partir de su trabajo se nuclean en torno a la representación de la violencia, a las siempre problemáticas relaciones entre la estética, el daño y la memoria. De hecho, podemos pensar este ensayo sobre *Perro muerto en tintorería* como el contrapunto a lo dicho anteriormente sobre *La Lista de Schindler* ya que ahora Liddell se sitúa en las antípodas del entretenimiento: “(El entretenimiento) no me interesa. Ya es suficiente dilema intentar que la estética no desvirtúe el objetivo ético, que la estética este a la altura del sufrimiento real” (Liddell, 2007, web).

Liddell suele decir que su teatro no es ni político, ni social, habla de un teatro antisocial. La autora de *El año de Ricardo* sigue la idea de H. Müller según la cual desde el teatro no se hace política, sino que se pone de relieve el daño que la política causa a los humanos. Y en esa definición

pone el dedo en la llaga sobre su propuesta escénica en la medida que su teatro no es un teatro de fondo sino de forma. Podríamos decir que no existen ya representaciones ingenuas, toda estética lleva implícita una ética que visibiliza unas realidades y oculta otras, consecuentemente sólo a través de la mediación formal, de determinado tratamiento –¿de vanguardia?-- del material escénico y textual podremos sacar a la luz la violencia ejercida sobre los cuerpos, visibilizar los relatos de las víctimas que son subsumidas bajo el mito del consenso o del pacto social, dar a ver los horrores cotidianos ante los cuales apartamos la vista, en palabras de la propia Liddell: “La renovación estética tiene que ver con el surgimiento de un nuevo pensamiento, una nueva visión de la sociedad, una reflexión crítica sobre el hombre” (Liddell, 2008, p. 152).

Recordemos a Klee, su *Teoría del arte moderno*: “El arte no reproduce lo visible, vuelve visible”. Aquí se nos aparecerá la obra de Liddell como una obra de arte creadora de mirada. Y todo acto de creación de mirada implica un ejercicio de violencia, es lo que nuestra creadora denomina “violencia poética”. Contra la violencia real del mundo se nos aparece la violencia poética de la escena. En este sentido podríamos hablar de una estética radical, radical –no caigamos en el tópico-- en el sentido de desasosegador. Volvamos a uno de los grandes libros sobre *Shoah* (1985), estamos pensando en *El objeto del siglo* de Gerard Wajcman. Según este autor habría dos tipos de representaciones según sigamos las teorías de Freud o Lacan. Por un lado, las representaciones catárticas, las que actúan como tapón (Freud) en el espectador, las que nos muestran lo que queremos ver, las que racionalizan o subliman el horror y por tanto nos consuelan. Por otro, las representaciones rupturistas, las que operan agujereando (Lacan) al “lector”, las que nos dan a ver lo que no queremos ver, las que nos producen desasosiego. Este desconuelo sería ya el único formato que permitiría un posible caminar hacia “lo real”, de sacar a la luz el daño acumulado, olvidado.

Esta clasificación de Wajcman nos da un marco idóneo para pensar el concepto de lo real en el teatro de Angélica Liddell. En primer lugar debemos decir que su propuesta escénica está más próxima a Lacan que a Freud. Ahora bien, en sus obras lo real va más allá de los binomios utilizados para pensar este termino, es decir, trasciende la convencional división entre la representación y la realidad o la ficción y el documental. Esta fractura representacional o este régimen representativo que torna indiscernible la ontología del fenómeno escénico está relacionado con una determinada concepción de la imagen y de la máscara. En este contexto, Liddell teoriza su concepción teatral a través de una cita de Mannoni: “Una máscara de un lobo no nos asusta de igual modo que un lobo, pero nos asusta de la manera en que lo hace la imagen del lobo que tenemos en nosotros” (Apud. Liddell, 2011, p. 247). Esto es, lo real no es tanto la autolesión que explícitamente

el performer puede llevar a cabo en escena, sino que lo real es la angustia que produce la imagen, cualquier imagen debidamente mostrada que dice lo inconfesable, lo que no se puede decir, y por tanto desencadena la angustia. Ese gesto que produce la no reconciliación del espectador es llamado por Liddell “sacrificio poético.” En suma, lo esencial de ese sacrificio no es tanto su estatuto representativo (real o ficción) sino el efecto de desasosiego que produce en el público: “Lo importante del sacrificio poético no es entonces la sangre, aunque a veces se derrame como elección artística, sino la angustia, la imagen del lobo que tenemos en nosotros” (Liddell, 2011, p. 247).

Asimismo, esa desestabilización de las esferas de la ficción y de la realidad produce también una difuminación de las fronteras entre lo público y lo privado: “Percibimos que en la ficción y la realidad el lenguaje nunca está a la altura del sufrimiento real y por esa razón utilizamos nuestros sentimientos, aquello de lo que estamos seguros” (Ibid, p. 246). Por tanto, ese “sacrificio poético” se ofrece en el espacio de la intimidad, entendida la intimidad como aquellos gestos o miradas que neutralizan la férrea frontera (económica y política) entre lo público y lo privado. Se dice en *El año de Ricardo*: “Hoy el sufrimiento es privado y la felicidad es pública” (Liddell, 2009, p. 57). Pues bien, podemos entender buena parte de la obra de Liddell cómo una forma de luchar contra ese hiato entre lo público y lo privado, entre el daño y la felicidad. En este sentido, la intérprete opera desde un registro testimonial, esto es, la escena se convierte en confesional, el actor deja su máscara y se presenta como un cuerpo (desnudo) que se expone y habla en primera persona, se convierte, como nos dice O. Cornago (2011), en “testigo de sí mismo”. A su vez, este ser testigo de sí mismo posibilita que el performer diga la verdad sobre uno mismo al igual que en la *parresía* teorizada por el último Foucault.⁷⁰ O mejor dicho, tanto en el actor (entendido de este modo) como en el *parresiastés* existe un vínculo entre la subjetividad y la verdad, entre el sujeto de enunciación, el enunciado y una determinada práctica; en palabras, otra vez, de Liddell: “necesitamos reafirmar la verdad por oposición a la mentira, sentimos que todo es falso, la insuficiencia de la ficción y la manipulación de la realidad nos hace recurrir a los sentimientos personales como única certeza, como la vía más adecuada para alcanzar algún instante de verdad, de sinceridad” (Ibid, p. 245).

No obstante, no hay una retórica de autenticidad del yo en Liddell o un yo romántico que se opone al mundo. En primer lugar, debemos tener en cuenta que ese yo siempre es un yo frágil, menesteroso, precario, sacrificado, autocuestionado: “El sacrificio debe ser una forma de autodesprecio, que al mismo tiempo es amor por el objeto sacrificado, es renuncia, entrega” (Ibid, p.

70 En el capítulo 2, cuando analizamos la figura del testigo a partir de Primo Levi analizamos ya el concepto de *parresía* en M. Foucault.

249). En consecuencia, y como segundo lugar, ese yo se sabe interdependiente, en relación con otro, expuesto; más si cabe, en un acontecimiento comunitario como el del teatro donde el cuerpo del actor se presenta para ser visto y por tanto su subjetividad, su identidad, depende de la mirada del espectador. Fuera de esa mirada, el actor, el que se presenta ante el público, es nada, es nadie, de ahí que el bufón pertenezca según Liddell “a una antiquísima estirpe de casi hombres o no hombres, prácticamente los no-nacidos beckettianos puesto que el bufón carece de yo y sólo posee otredad” (Liddell, 2008, p. 155). Sin embargo, en la medida que el yo está construido a partir de la mirada del otro (y el otro está en todas partes), la subjetividad del actor se desborda, o sea, en tanto en cuanto el actor da cuenta de sí mismo ante la multitud de otros no puede dejar de ser yo una y otra vez ante los otros, Liddell también da cuenta de esta paradoja: “por desear ser otro, por cambiar constantemente de máscara, lo único que posee el bufón es un YO gigantesco, su obra es una prolongación de su existencia, pertenece a esos que no diferencian entre el arte y la vida” (Ibid).

Se ha dicho que el teatro de Liddell es un teatro del yo, muchos la han acusado de ególatra. En cambio, desde este trabajo entenderemos la obra de Liddell como una obra del otro. Y eso no implica que el yo desaparezca, muy al contrario, el yo está presente, es más, va a ser la herramienta indispensable a partir del cual nos acercamos al otro, en la medida que no es un yo que sólo acepte lo idéntico a sí mismo, sino que asume la diferencia del otro y por tanto asume su subjetividad como extraña a sí misma. En síntesis, parece que después de la catástrofe ya sólo podemos recuperar nuestra humanidad (y resistir ante el retorno de lo peor) desde el arte: “El arte, sacrificio íntimo en un espacio público, es nuestra rebeldía. Gracias al sacrificio poético recuperamos la identidad que perdemos en la masacre. Somos animales que queremos decir YO” (Liddell, 2011, p. 243).

Ahora bien, cuando Liddell dice yo siempre está hablando por otro, siempre es consciente de que se encuentra en un red (frágil) de interconexión con los otros, que la historia del dolor y la violencia no empieza ni termina con ella. En este sentido, se nos aparece la intertextualidad (esto lo comparte con *La lista de Schindler*), como una forma en la cual el daño toma cuerpo en las palabras. Como si Liddell hablase por los otros, como si necesitase la voz de los que no han vuelto, de los que de verdad han conocido el espacio de lo inhumano para poder hablar.

Con todo, el subalterno nunca puede hablar. Es más, esta posición, ese silencio, se hace visible en *Perro muerto en tintorería* donde se dice que el oprimido está: “Al pie de este teatro donde nunca entra. Y es negro. Y mujer. Y pobre” (Liddell, 2008 b, p. 173). Por ello, el

superviviente (o el actor) habla por delegación, sabiendo que (por sinceridad, por franqueza) tiene que hacer explícita que esa transmisión implica una relación asimétrica y que esa re-presentación sólo se puede realizar desde un determinado lugar: “Sólo un perro muerto puede hablar por ellos, solo un puto actor que hace de perro puede hablar por ellos” (Liddell, 2008 b, p. 227). Así pues, *Perro muerto en tintorería* esta lleno de otras voces que vivieron otras historias de daño y deshumanización en otro tiempo y lugar. Nosotros nos centraremos en varios autores que planean a lo largo de la obra: Primo Levi, Paul Celan, T.W. Adorno, A. Artaud, Walter Benjamin o Jean Luc Godard. De todas formas, esas voces pretéritas, casi anacrónicas, pasadas de moda, operan al servicio de la interrupción del presente, del cortocircuito de nuestra cotidianidad, poniendo de relieve cómo el tiempo del ahora está extrañado, fracturado: “Hoy es un día trivial. Lo más difícil es sobrevivir a un día trivial” (Ibid, p. 238) dice un personaje de *Perro muerto*.

Perro muerto en tintorería es una obra de teatro situada en un después de..., un después de mítico que no remite a ningún tiempo concreto pero que podemos interpretar, esa es la fuerza poética o ficticia del mito, que es un después del desastre: después de todas las guerras del siglo XX, después de los genocidios y las masacres del pasado siglo, después de la historia por tanto. Y después también de toda la violencia que ya hemos vivido en el siglo XXI: después del 11-S y después de la guerra de Iraq y de Guantánamo. Pero *Perro muerto en tintorería* es también un distopía. Supuestamente el enemigo ha sido aniquilado después de la guerra y ahora se ha instaurado un régimen donde la “Seguridad” hace que todos los ciudadanos ya puedan vivir libres y sin miedo en una democracia. Sin embargo, la aparente sociedad perfecta no ha llegado y la sospecha y la esquizofrenia se apoderan poco a poco de los supervivientes: “Si estamos tan seguros, ¿por qué vigilamos tanto?” (Ibid, p. 183) dice Lazar, uno de los protagonistas. Como si la demencia de la seguridad y de la sociedad de control no tuviese límite y la sospecha ahora del enemigo exterior (el absolutamente otro) siempre pudiese retornar como enemigo interno: “Antes sabíamos quien era el enemigo (...) Pero ahora el enemigo puede ser cualquiera” (Ibid, p. 204). Como si ya no fuese posible el retorno a una vida vivible después de tanta violencia y sufrimiento, como si la sombra de la sospecha y de la vergüenza fuese interminable y aquí el eco de Primo Levi se hace explícito:

OCTAVIO.- Los muertos superan a los vivos.

LAZAR.- Ellos son más.

OCTAVIO.- La victoria nunca sería nuestra.

LAZAR.- ¿Qué victoria?

OCTAVIO.- Todos están muertos, todos.

LAZAR.- Te vas a volver loco en la tintorería.

OCTAVIO.- Los inocentes y los culpables⁷¹ (Ibid, p. 179).

Además, ese retorno de la voz testimonial también conlleva cierta estrategia representacional de interpelación y de remisión a una responsabilidad del espectador. Así, parafraseando de nuevo a Primo Levi, concretamente el poema que abre *Si esto es un hombre*⁷², se dice en *Perro muerto en tintorería*:

Ahora que vivís completamente seguros,
ahora que os han librado de todos los
enemigos,
por fin, de todos los enemigos,
ahora,
no sabéis cómo administrar vuestra
debilidad,
vuestra avidez de sufrimiento,
vuestra culpa,
vuestros deseos,
vuestra ruindad
y vuestros insultos (Ibid, p. 175).

Freud pensaba que la fundación de la sociedad humana se producía cuando el grupo tenía la inteligencia social suficiente como para decidir la pena de muerte de uno de sus componentes. Con la imposición del castigo (primero y último) se posibilitaba la fundación de la civilización humana. La sociedad se sostendrá pues sobre ese crimen cometido en común. Que en el futuro operara como tabú. Detrás de cada palabra, de cada gesto y de todo ritual social estará latente siempre ese cadáver. Pues bien, *Perro muerto* trata por un lado sobre los gestos y los rituales que soportan a los esqueletos, a los asesinados... “Como si nos hubieran hecho con pedazos de muerto” dice Getesemaní (Ibid, p. 238), pero sobre todo trata de las fracturas que se producen en dicho tabú, las cuales debieran de permanecer ilegibles, ocultas.

71 Recordar que *Los hundidos y los salvados* es el título de la obra que cierra la *Trilogía de Auschwitz* de Primo Levi. Puede consultarse el capítulo dos de esta tesis para un análisis de la misma.

72 Es interesante recordar que ese mismo poema ya fue introducido, aquella vez en un cita literal, en una obra anterior de Angélica Liddell, nos estamos refiriendo a *El año de Ricardo* (2009, p. 87).

Recordemos cómo Primo Levi nos hablaba de dos tipos de testigos: los que hablaban y los que callaban. Liddell vuelve a adaptar a Levi, en este caso en *El año de Ricardo*, y nos dice: “Hay dos clases de supervivientes (...) los que resultan sospechosos por haber sobrevivido, y los que se sienten culpables por sobrevivir” (Liddell, 2009, p. 96). El trabajo del arte, tal y como lo entiende Liddell, es visibilizar (desde la supervivencia y la vergüenza) ese tabú a priori ininteligible, irrepresentable, ese cadáver inefable cuya mención es “Incompatible con la Seguridad”:

GETSEMANÍ.- Hemos exterminado sí, hemos
exterminado

OCTAVIO.- Eras una niña.

GETSEMANÍ.- Hemos exterminado.

OCTAVIO.- No te dio tiempo a exterminar.

GETSEMANÍ.- Lo hemos hecho todo mal.

OCTAVIO.- Lo hicimos.

GETSEMANÍ.- Exterminar.

OCTAVIO.- Por fin lo hemos dicho.

GETSEMANÍ.- Sí, lo hemos dicho: exterminar.

OCTAVIO.- ¿Tenemos derecho a seguir existiendo?

GETSEMANÍ.- No lo sé (Liddell, 2008 b, p. 239).

Aquí encontramos, luego volveremos a ello, un primer vínculo con el teatro de la crueldad de A. Artaud, un teatro que pone en escena lo que debería que quedar fuera de la misma, teatro obsceno pues que representa lo irrepresentable, que hace consciente lo inconsciente. Y esa operación, de lo invisible a la extrema visibilidad, es la que da su sentido a ese tipo de teatro, o en palabras del propio Artaud: “Es la consciencia lo que le da al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su tonalidad cruel, puesto que se comprende que la vida es siempre la muerte de alguien” (Apud. Derrida, 1989, p. 332).

Todo el teatro de Angélica Liddell es profundamente escéptico con la posibilidad de una comunidad. Es más, para Liddell lo único que tienen en común los miembros de una comunidad, aquello que nos une, es lo que no queremos ver: “y eso es verdaderamente lo que nos aterra, lo que nos hace iguales, lo que no nos atrevemos a revelar a nadie” (Liddell, 2011, p. 252). Ese secreto es el que funda el pacto social y el que posibilita que se persevere en la relación de poder. Fuera de ese pacto que ya nos hace culpables no existe posibilidad de vida o supervivencia. Ahora bien, ese arcano que se esconde detrás de toda violencia produce angustia. Y la angustia es el motor del

“sacrificio poético” en la escena. Esto es, a través de la formalización de la angustia el actor dice lo que no se puede decir, dice la verdad (inconfesable) de un mundo y de un tiempo: “el sacrificio es la máxima visibilidad, aunque cause dolor, pavor, o precisamente por causar dolor y pavor, y odio por nosotros mismos, el sacrificio es la máxima aparición, es decir, “la oscura actividad que se esconde en toda vida humana”, y por supuesto el resultado es inevitablemente hermoso” (Liddell, 2011, p. 250). Ahora bien, el que establece un vínculo a través de una representación que se creía imposible entre lo inefable y la belleza, aquel que dice la verdad, asume un riesgo: el coste de la soledad, el de ser tomado por loco, ser rechazado por la comunidad o dejar de ser reconocido como humano. Pero esa soledad no es leída por Liddell como un estado romántico, natural, solipsista o narcisista. Sino que a través de la lectura de Kierkegaard del sacrificio de Abraham retoma la idea de la “soledad universal”. La soledad universal es aquella que nos permite realizar un sacrificio absurdo, llevar a cabo lo incomprensible, suspender todos los valores para volver a empezar (a vivir) otra vez: “El sacrificio nos puede llevar a la realización-representación de un acto prohibido por la ética, pero nunca nos inducirá a dejar de amar, que es odiarse a uno mismo, al padre, a la madre, y a todo lo demás. Y esa es nuestra única certeza” (Ibid, p. 249).

Pero, ¿Cómo llevar a cabo ese sacrificio en condiciones de opacidad? ¿Cómo realizar ese gesto ininteligible por la comunidad? ¿Cómo verbalizar aquello que está afuera de lo común? ¿Cómo presentar lo impresentable? ¿Cómo confesar lo inconfesable? La respuesta de Liddell, lo iremos viendo, es hablar desde el lugar (a priori) de la locura, razonar desde lo irrazonable: “El bufón debe soportar esa dolorosa contradicción: el camino que le ha conducido a la locura es precisamente su opuesto, la extrema lucidez” (Liddell, 2008, p. 162). Sólo así, asumiendo el riesgo de ese juego, puede el bufón comunicarse desde la soledad de un cuerpo que se presenta como abyecto, inhumano, ilegible, casi muerto, que interpela a los espectadores (al igual que Primo Levi en *Si esto es un hombre*) sobre las posibilidades de su reconocimiento: “Un cuerpo indeseable con deseos. Mi asqueroso cuerpo con deseos. Todavía no he muerto, ¿verdad? Todavía no he muerto. Casi muerta. Casi muerta” (Liddell, 2008 b, p. 223).

Es decir, *Perro muerto en tintorería* trata sobre la producción de cuerpos abyectos en la historia de Europa, sobre la enfermedad de Europa, sobre la vida banal en Europa. En un momento determinado de la obra una “mujer musulmana” da una lección sobre Europa:

-Europa no se lo pasa bien

Los mejores están muertos

Los vivos no saben hacerlo
No existe la mejor ni la peor calificación
desde hace décadas (Liddell, 2008 b, p. 231).

“Los mejores están muertos”. Esa frase nos lleva “a un espacio y a un tiempo otros”, situados como nos dice Cornago “en una suerte de *después de* habitado por voces, cuerpos y palabras como supervivientes monstruosos de aquel pasado, condición clave que caracteriza a sus personajes” (Cornago, 2005, p.62). En este caso, las palabras remiten a un texto concreto, otra vez a Primo Levi, superviviente de Auschwitz, víctima inocente que se siente culpable:

“Los “salvados” de Auschwitz no eran los mejores, los predestinados al bien, los portadores de un mensaje; cuanto yo había visto y vivido me demostraba precisamente lo contrario. Preferentemente sobrevivían los peores, los egoístas, los violentos, los insensibles. Los mejores han muerto todos” (Levi, 2002, p. 105).

Después del “pelotón de fusilamiento permanente” que ha sido el siglo XX, después de Auschwitz, después de Kolymá y Sarajevo, después Srebrenica y Gaza, después del 11-S y del 11-M ya no se puede seguir hablando de vida, sino de supervivencia. La pregunta que plantea este tipo de acontecimiento la encuentra Liddell en *Crimen y Castigo*: “Dostoievski nos hace una pregunta indecente: ¿hay gente que merece morir más que otra?” (Liddell, 2007, web). ¿Cómo construir una ética cuando la pregunta principal es por qué unos viven y otros no? ¿Es posible la convivencia después del desmoronamiento de la comunidad (si es que alguna vez ha habido algo parecido a ella)? O por plantearlo en los términos de Liddell:

La cuestión es, después de la matanza,
¿qué hace el hombre para seguir
demostrando,
demostrándose a sí mismo,
que sigue siendo un hombre? (Liddell, 2008 b, p. 176).

A lo largo de esta tesis ya hemos visto cómo Adorno reivindicará la esfera de lo estético al retomar el análisis crítico del concepto ilustrado de la historia que había iniciado Benjamin en sus *Tesis*. Frente al mal que por bien no venga que subyace de la concepción histórica hegeliana, aparecerá el arte como el lugar de la memoria no reconciliada, fracturada (Tafalla, 2003). Emerge consecuentemente la poesía como un espacio privilegiado para elaborar la memoria de los

olvidados por la historia oficial, para visualizar el daño que ha permanecido invisible o justificado en nombre del progreso. Y ello se hace a través de lo poético, del arte, el cual, en la medida que pertenece a un territorio de creación individual es el espacio ideal para el desarrollo de diferentes elementos que han sido reprimidos en la historia de la razón occidental, a saber: la compasión, el cuerpo, lo material.

Sin embargo, después de la hecatombe de Auschwitz, hay que preguntarse si son posibles todavía la filosofía, el arte o la cultura; en la medida que el genocidio se abrió el camino en medio de las mismas. Liddell parafrasea a Adorno en su *Lesiones incompatible con la vida* porque es consciente de que el envite no es baladí:

No quiero aportar nada al mundo, salvo mi profundo horror por el mundo. Después de los desastres del siglo XX no puedo sentir más que horror. Después de semejante exhibición del mal, el hombre ya no puede redimirse. ¿Quién puede volver a amar a los hombres? ¿Quién puede volver a cantar en honor a los hombres? Alguien dijo que después de los horrores del siglo XX no se podía seguir escribiendo. La palabra se había vuelto absurda, insuficiente (Liddell, 2008 a, p. 6).

Lo que ha puesto de manifiesto Auschwitz –según Adorno-- es que la cultura no nos hace mejores personas como había supuesto la civilización europea. Viene a cuento aquí un relato que se suele atribuir a Steiner: se puede escuchar a Schubert por la noche y dirigir un campo de exterminio durante el día. El arte no es un lugar autónomo de la sociedad en el que la verdad y la vida humanas se nos revelan, sino que como toda manifestación cultural está afectada por la constitución antagónica de la sociedad, es decir, por la dialéctica de civilización y barbarie. Consecuentemente, la estética nunca se agota en sí misma, nunca es inocente, siempre va a conllevar consigo una jerarquía de valores que tiene unas consecuencias políticas. Y cuando la cultura se postula como una cualidad del espíritu y reniega de su ser social, cuando da por evidente que estética y poder son dos esferas independientes, es cuando legitima, compensa o consuela las relaciones sociales de sumisión o dominio que se dan en la sociedad de la que nace. Volvamos a Liddell, a su *Perro muerto*, porque en la misma encontraremos un ejemplo concreto en el que se pone de relieve la idea que acabamos de desarrollar:⁷³

El perro.- Ahora vamos a escuchar la pieza para
clavecín del Concierto Primero de mi tío Jean-

73 *Die stille vor Bach* (2007) de Pere Portabella también trabaja sobre esta idea, poniendo de relieve la connivencia de la música clásica con el holocausto.

Philippe Rameau. *La livri*. (...) Si prestamos atención a la pieza seremos capaces de entender la superioridad de nuestro sistema, es decir, seremos capaces de entender la política exterior de los EEUU, es decir, seremos capaces de entender nuestra infinita habilidad para convertir en tópico y en obviedad lo que debería ser un escándalo ininterrumpido (Liddell, 2008 b, p.37).

Podría decirse que la historia del arte moderno está profundamente ligado a la historia del logos y de la dominación. Si queremos *oír la voz que viene de la otra orilla*, la voz de los olvidados por la historia, debemos deconstruir las formas clásicas (léase logocéntricas) de representación, ser conscientes de que “el cuadro de Fragonard⁷⁴ acaba en violación” (Liddell, 2008 b, p.176).

Decía la voz en off de Godard en *Je vous salue, Sarajevo* (1993) que la cultura es la norma y el arte la excepción y consecuentemente: “La regla desea la muerte de la excepción. Así es que la regla de la Cultura Europea está organizando la muerte del arte de vivir, el cual aún se mantiene floreciente” (*Je vous salue, Sarajevo*, 1993). Retomando y poniendo en práctica este pensamiento del cineasta francés Liddell nos dice ahora que “El Arte es siempre el encargado de luchar contra la cultura” (Liddell, 2008, p. 147). Por ello, si queremos acercarnos a la historia del sufrimiento debemos deasautomatizar los discursos que han invisibilizado o cosificado al otro, que lo han subsumido en la obra de arte, debemos cuestionar las propias posibilidades de existencia y los límites de la representación, en la medida que este cuestionamiento es la única manera de que lo estético abandone su mismidad y acepte la diferencia. Liddell contra la representación, contra el teatro, con los olvidados:

Sólo acepto a los débiles sin teatro,
a los perdedores sin teatro,
a los enfermos sin teatro
y a los derrotados sin teatro (Liddell, 2008 b, p.172).

Es sólo a través de este desenmascaramiento de la representación, cuando el arte puede alcanzar una auténtica autonomía, cuando se puede sobreponer al lenguaje del poder, de la sociedad y de la evidencia.

⁷⁴ *El columpio* (1767) de Jean Honoré Fragonard formaba era una parte central de la escenografía en la obra.

Ese operativo de desarticulación de la obra implicará que ésta siempre se nos parezca como inacabada, fracturada, incompleta. Nos dice Angélica Liddell acerca del trabajo poético en *Perro muerto*: “Esta es la pieza más fragmentada de todas (...) Trabajar con fragmentos me daba sensación verosimilitud. Me deje llevar por Bresson, él decía que había que hacer cine como si el cine no se hubiese inventado” (La Razón. 03.12.2007). Estas declaraciones, nos dan por un lado una idea de la importancia de la imagen, del fragmento, del montaje en definitiva, que implica una determinada concepción del tiempo, de la imagen-tiempo que diría G. Deleuze (1986). Luego volveremos sobre la importancia de las imágenes (y su montaje) en *Perro muerto*. Por ahora, nos centraremos en cómo la reflexión de Bresson también tiene sus consecuencias en la modulación del espacio: “El CINE no ha partido de cero. Todo debe ser cuestionado” (Bresson, 2007, p.78). El cineasta francés estaba retomando una idea que ya había teorizado Artaud, el cual inicia sus escritos de cine con idéntica propuesta, “hacer cine como si el cine no se hubiese inventado” (Artaud, 2002, p.5). Y en los escritos de Artaud esta idea es transversal a las diferentes artes, se nos dice del teatro: “La danza/ y por consiguiente el teatro/ no han empezado todavía a existir” (Apud. Derrida 1989, p. 318). Esta idea está íntimamente ligada a las ideas sobre la reflexividad que hemos teorizado anteriormente y va a tener importantes consecuencias como veremos a continuación en el tratamiento escénico en *Atra Bilis*.⁷⁵

Pienso que puede resultar interesante detenernos por un momento en la lectura que Derrida realiza de Artaud. El filósofo francés encuentra en los textos de Artaud un sistema de críticas que ponen en jaque al conjunto de la historia de Occidente más que un tratado de práctica teatral, en la medida que Artaud piensa el teatro como el lugar primordial y privilegiado del concepto imitativo de arte que esta en el núcleo de nuestra tradición. En este sentido, Artaud encuentra que el teatro también está afectado por la “enfermedad de la época”, por la enfermedad de Occidente causada a partir de una determinada concepción –o mito-- de la palabra escrita.⁷⁶ Debido a ello, el teatro siempre ha hecho aquello para lo que no estaba hecho, Occidente habría trabajado sólo para borrar la escena, en la medida que construye una “escena teológica” que está dominada por la palabra, por el designio de un logos primero que domina y gobierna la escena. Nos encontramos así con una

⁷⁵ Es el nombre de la compañía teatral de Angélica Liddell.

⁷⁶ Es interesante ver como Freud encuentra un diagnóstico común en sus escritos de 1939 sobre Moisés y la religión monoteísta. Fascina ver lo consciente que es Freud de la catástrofe que se avecina, remontándose a los orígenes para encontrar la enfermedad de la época: “Moisés superó la severidad de la religión de Atón: con ello quizá sólo quisiera ser consecuente, haciendo que su Dios no tuviera nombre ni imagen, pero también podría tratarse de una nueva precaución contra las intromisiones de la magia. En todo caso, esta prohibición tuvo que ejercer, al ser aceptada, un profundo efecto, pues significaba subordinar la percepción sensorial a una idea decididamente abstracta, un triunfo de la intelectualidad sobre la sensorialidad y, estrictamente considerada, una renuncia a los instintos con todas sus consecuencias psicológicamente ineludibles” (Apud. Tomás, 2005, p.24)

escena teológica, la cual comportaría los siguientes elementos: un autor que posee el lenguaje de la palabra y un director que sería su esclavo. En la escena teológica sólo existe un problema verbal, ya que su operación dependería de una correcta traducción del texto mediante la puesta en escena. Para Artaud, en este tipo de propuesta (anti)escénica no existiría la creación, sólo su ilusión, en la medida que no hace más que transcribir un texto cuya filiación ontológica es representativa, manteniendo con lo que hemos llamado anteriormente “lo real” una relación imitativa y reproductiva. Ante este panorama, el teatro de la crueldad se iniciaría con un asesinato. El asesinato del padre, del logos. El teatro de la crueldad expulsaría a Dios de la escena para producir un espacio no-teológico, no verbalizable. Esta creación de un nuevo espacio implica un lugar para la diferencia en la escena, ya que la presencia del logos sólo permitía la presencia de lo idéntico a sí mismo. Esto no implica que la palabra escrita desaparezca, sino que ocupe su lugar. Es decir, la palabra se convertirá en cuerpo, en gesto y por tanto habrá que buscar una nueva forma de escritura –que Artaud denomina jeroglífica-- y una nueva jerarquía para la palabra escrita, que ya no ocupará el centro de la escena, sino que mantendrá con el resto de elementos una relación de tensión, contradictoria. Veamos como esta relación crítica entre escritura y escena se reproduce en el caso español.

La problemática de las relaciones entre la palabra escrita y la escena contemporánea española las ha tratado en profundidad Óscar Cornago en su *Políticas de la palabra*:

La historia teatral, y con ella la conciencia cultural, ha reconocido en las últimas décadas la figura del director, que se ha sumado a la del autor como los dos grandes pilares del teatro occidental (...) Cuando este planteamiento se traduce al campo político del escaparate cultural de una ciudad como Madrid, por ejemplo, lo que busca para legitimar su interés por la cultura teatral son los nombres de autores por un lado, y directores, por otro (Cornago, 2005, p.13).

A pesar de esta situación, Cornago encontraría en la práctica escénica llevada a cabo por diferentes grupos teatrales colectivos –a los que haciendo un símil con el cine denominaría *teatro de autor*-- formas de trabajo que ponen en cuestionamiento la división social del trabajo entre autor y director llevada a cabo por el teatro institucional. Para Cornago, el orden escénico propuesto por estos grupos “subvierte los privilegios de la palabra en la cultura escrita, así como su vocación de permanencia, visibilidad y poder con respecto a otras realidades que escapan y cuestionan los límites de la palabra” (Cornago, 2005, p.12). Veamos en este contexto la formalización escénica propia de una compañía como *Atra Bilis*, y concretamente veamos como se monta este dispositivo

en *Perro muerto en tintorería*.

Lo primero que habría que decir –de hecho ya lo hemos dicho– es que no existe una división entre los binomios autor-palabra y director-puesta en escena. En el caso de Liddell sería todavía más pertinente el símil con el cine de autor, ya que en cierto sentido podemos entender la frecuente atracción de la autora de *Perro muerto* por los cineastas denominados de la modernidad cinematográfica (Godard, Bergman, Bresson, etc.) por la neutralización que llevaron a cabo del binomio guionista-director. El creador, los creadores o autores van a manipular ahora tanto materiales textuales como escénicos y no van a pensar el hecho escénico como una cadena de valor en la que primero se fabrica el texto escrito para luego producir un escenario. Nos dice Liddell respecto al proceso de creación: “El proceso de creación es muy largo, está compuesto por dibujos, collages, cuadernos de notas interminables, incluyo en el proceso acontecimientos que se van cruzando en mi camino” (Diario Siglo XXI, 01.01.2008). Aquí nos encontramos una nueva forma de escritura que en cierto sentido podría entroncar con la idea de Artaud de “escritura en jeroglífico”, pero además en la escritura de Liddell existe un marcado carácter poético que siempre implica una problematización para su puesta en escena, una irrepresentabilidad. Su ser poético implica un cuestionamiento de las relaciones tradicionales de puesta en escena, es decir, un replanteamiento de la transcripción de un texto en una puesta en escena cuya naturaleza representativa siempre va a guardar una relación de confirmación o aceptación de una realidad que se acepta como tal, que viene dada y con la que se guarda una relación de imitación.

Desde Brecht sabemos que la representación naturalista tiene un fuerte componente ideológico. Además, es interesante destacar como Hans-Thies Lehmann teoriza una tendencia teatral contemporánea que denomina “postdramática” y que precisamente se opone al teatro dramático desde una crítica a la representación:

Mientras la representación dramática tradicional desde Lessing hasta Stanilawsky intenta crear la impresión de un comportamiento “natural”, este sentido aquí se abandona en favor del principio, de alguna manera brechtiano, de exposición consciente de un lenguaje muchas veces artificial y –en paralelo– un repertorio de gestos y de movimientos del cuerpo (Lehmann, 2011, p. 318).

En este marco, podemos catalogar el teatro de Liddell como postdramático en tanto en cuanto dinamita los protocolos habituales de una representación. Liddell va a criticar esa aceptación ingenua de la realidad que se deriva del teatro naturalista del siglo diecinueve. En la conversación

que mantiene con O. Cornago nos habla de su propuesta: “Cuando propones una obra, la realidad se duplica: por una parte esta la realidad del espectador, y por otra la de aquello que estás contando. Ese conflicto de realidades es fundamental” (Cornago, 2005, p.322). Esto es, Liddell es muy consciente de que “las obras surgen de un conflicto irremediable con lo real” (La Razón. 5.11.2007), consecuentemente lo real sólo va a parecer en escena a partir de la puesta en contradicción de los diferentes lenguajes que permitan ir más allá de lo verbalizable, ir más allá del logos –en los límites de lo representable-- para crear (no imitar) un “espacio otro”, otra mirada diferente a la realidad, en el que se ponen de relieve las relaciones sociales de exclusión del otro, del cuerpo, de lo físico, de la oralidad, de la compasión, de lo material. Hay por tanto una historia de los cuerpos que ha sido invisibilizada: cuerpos torturados, cuerpos abyectos, cuerpos como los de “los musulmanes” saliendo del campo de concentración, cuerpos en estado de excepción, cuerpos inhumanos, informes, monstruosos. De ahí que se nos diga en *Perro muerto*:

COMBEFERRE.- Un cuerpo no es estrictamente
lo mismo que un hombre.
Ser cuerpo y ser hombre son dos cosas distintas
¿Quién resistiría una historia de los cuerpos? (Liddell, 2008 b, p. 217).

De ahí también que la extrema visibilidad de esos cuerpos que habían permanecido afuera de la historia produzca la verdad: “El cuerpo es lo que produce la verdad” (Ibid) nos dice Angélica Liddell. Veamos ahora esta tensión entre la palabra y el cuerpo, entre la norma y la excepción, entre lo humano y lo inhumano, entre lo visible y lo invisible a través de un ejemplo. Mediante una voz en off se nos da el discurso de Combeferre, el discurso del Estado, de la razón de Estado:

El poder protege vuestros cuerpos
porque sois una fuerza productiva.
Y prolongan la duración de vuestras vidas
para que continuéis consumiendo aquello que
habéis producido (...)
La existencia humana tiene un valor industrial.
Buscan vuestra fuerza, utilidad, docilidad (...)
Vuestro cuerpo es un simple objeto de
intervención política (Liddell, 2008 b, p. 211-212).

En constante tensión y contradicción con al cuerpo industrial e instrumental que propone el texto, se nos presenta el cuerpo de Liddell, semidesnudo, rebozándose en el césped mientras se masturba. Frente a la sumisión del cuerpo y de lo íntimo respecto del poder que implica la voz de Combeferre, el cuerpo de Hadewijch reivindica su autonomía, su ser cuerpo en sí mismo y nada más. Asistimos al acontecimiento-cuerpo que se produce en unos segundos irrepetibles que ya no volverán, diferencia absoluta sin iteración ya posible. Se nos revela aquí cual epifanía una presentación (el cuerpo) frente a la representación (la voz de Combeferre), la obra como un acontecimiento que no remite a un mas allá de sí mismo, el aspecto performativo y singular del teatro. Y ese acontecimiento inevitablemente remite a pasar a primer plano la comunicación directa con el público. No hay nada más que un acontecimiento presente (irrepetible), mostrándose, dándose a ver.

Nos parece pertinente destacar cómo esta metamorfosis (de la palabra al cuerpo) que forma parte ya de cierta historia del teatro occidental, la encarna Liddell, en su obra *El año de Ricardo*, en la escritura de las memorias del los supervivientes judíos después de la catástrofe de la *Shoah*. Es decir, no hay una oposición directa entre palabra y cuerpo, sino que la palabra deviene gesto, corporalidad:

de alguna manera esos judíos hicieron algo con la memoria...

Una transmisión...

Una contaminación...

Como si el lenguaje hubiera ido más allá, mas allá...
más allá de lo escrito.

Como si lo escrito sudara,
sudara en el aire⁷⁷ (Liddell, 2009, p. 84).

Y por ello (en la medida que la norma (la palabra) ha sido neutralizada) esa escritura-cuerpo se presenta como ilegible, opaca, no interpretable (¿cómo leer el sudor en el aire?). Así, tal y como Liddell nos dice el resultado es “lo INCOMPREENSIBLE, pero sólo mediante lo

77 La referencia intertextual es aquí a Paul Celan y a su célebre poema “Fuga de la muerte”:

NEGRA leche del alba la bebemos de tarde
la bebemos a mediodía de mañana la bebemos de noche
bebemos y bebemos
cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho (Celan, 2002, p. 63).

INCOMPRENSIBLE de la transgresión puede alcanzarse una nueva transfiguración del mundo, sólo lo INCOMPRENSIBLE genera el conflicto necesario en el espectador para que se produzca esa reconfiguración” (Liddell, 2011, p. 250).

H. T. Lehmann piensa que la reflexión sobre el teatro postdramático es indisociable de la pregunta por la comunidad y en este sentido se plantea: “¿Es posible (re)construir una “comunidad” teatral en el teatro postdramático, aunque sea en el mismo sentido de Nancy como una comunidad de lo no-comunal?” (Lehmann, 2011, p. 326). A partir de lo dicho anteriormente podríamos responder afirmativamente a la cuestión de Lehmann en la medida que en el proceso de (in)comunicación que Liddell plantea entre creador y espectador, entre un tú y un yo en definitiva, encontramos un acto íntimo, que sin embargo tiene un profundo significado político: lo único que tienen en común ambos (ahora) es esa ausencia que se ha formalizado en escena, ese vacío incomprensible, no representable; esto es, lo único que se pone en común es aquello que no podemos poner en común: ese irrepresentable que siempre merodea el teatro de la crueldad, dice Liddell: “Su cuerpo (el del actor) se encuentra allí para dar el último aliento a las palabras, porque después no hay nada, el resto es silencio, como en Hamlet, se acaba la representación y no hay nada. (...) El texto no vive en el cuerpo del actor, muere, es una relación de final” (Apud. Cornago, 2005, p. 324).

Hemos visto como se configura un determinado espacio en *Perro muerto*. Veremos ahora cómo esa construcción tiene su correlato en una determinada materialización del tiempo. Nuestra tesis será que la operación llevada a cabo por *Atra Bilis* con el tiempo se realiza a través de la imagen, o mejor dicho, a través de un montaje de imágenes, de un montaje de textos visuales.

Si me atrevo a relacionar de manera tan directa la propuesta de Liddell con la imagen no es sólo debido a sus continuas referencias –tanto en su obra como en diferentes entrevistas– a cineastas, sino sobre todo a sus reflexiones sobre la violencia poética que implican una visibilidad extrema, pura y una determinada práctica del montaje, de la asociación. Escribe Liddell:

La violencia poética es necesaria para que lo violento se revuelva contra los depredadores de violencia informativa. Es necesaria para que lo violento se revuelva contra los violentos. La violencia poética es por tanto un acto de resistencia contra la violencia real (Liddell, 2003, 106).

Resulta interesante ver como idéntica reflexión a la de Liddell la encontramos en el Godard de las *Historie(s) du cinéma* (1988-1998). Godard también piensa que si la violencia no es tratada en el orden simbólico, siempre emergerá en el plano de la realidad:

La verdadera violencia
es la acción del espíritu
todo acto creador contiene una amenaza
real
para el hombre que se atreve
es por eso que una obra
toca al espectador o al lector
si el pensamiento se niega a pensar
a violentar
se expone a padecer infructuosamente
todas las brutalidades
que su ausencia liberó (Godard, 2007, p.157-158).

Pero Godard sabe que no sirve sólo con mostrar la violencia. Es consciente que para violentar de verdad el pensamiento tiene que recurrir al montaje. A través del montaje, se puede construir una “forma que piensa y un pensamiento que forma” de manera que la representación pone de relieve lo que la violencia o la guerra suponen. Por ejemplo, en un fragmento de las *Histoire(s)* se ve en color a los cadáveres del convoy de Buchenwald-Dachau filmados a finales del mes de abril de 1945 por George Stevens con su cámara de 16 mm, el plano siguiente es un fragmento de una célebre película de Hollywood en el que vemos a Elizabeth Taylor, echada en traje de baño, y en cuyo cuerpo se apoya la cabeza de su amante, Montgomery Clift. Una voz en off nos informa:

y si George Stevens
no hubiera utilizado
la primera película
en color
en Auschwitz
y Rawensbrück,
sin duda
la felicidad

de Elizabeth Taylor
no hubiese encontrado nunca
un lugar bajo el sol (Ibid, p. 79-80).

Después de la inesperada asociación de Godard inevitablemente pensamos que la convivencia humana se funda sobre la supervivencia que implica un fondo de horror previo, y que dicho horror parece que debe de ser olvidado o no tenido en cuenta para poder amar y ser feliz, para poder tener una vida vivible. Aquí el montaje es “una forma que piensa”, es una estética al servicio de una ética, o por decirlo en términos de Didi-Huberman son: “dos puntos de vista que se enfrentan bajo la mirada de una tercero” (Didi-Huberman, 2004, p. 221).

Este tipo de asociación a través del montaje es habitual en *Perro muerto*. Liddell es consciente –porque seguramente lo habrá aprendido, entre otros, de Godard-- que la violencia poética sin forma, sin montaje, deviene en lo que ella misma denomina “violencia informativa o televisiva”. Lo único que pretende Liddell es convertir la información en horror, ya que el sufrimiento informativo se acaba convirtiendo en irreal porque no nos hiere “de tal modo que el sufrimiento estético y poético acaba convirtiéndose en el sufrimiento real” (Liddell, 2003, p. 108).

Andrea Micu ya ha llamado previamente la atención sobre la operación de montaje de la que estamos hablando, ya que según Micu existe en la obra de Liddell “un paralelismo entre la poética de la palabra y la de la imagen, que se encuentra en un uso parecido de la metáfora y en asociaciones inesperadas de elementos que nos remiten a un cierto surrealismo” (Micu, 2005, p. 308). Maticemos. Micu liga este tipo de asociación a un “cierto surrealismo”, y si bien, es evidente que los surrealistas se vieron atraídos por el cine y por el montaje, pienso que esta filiación puede ser cuestionada. Ya que las asociaciones inesperadas en el movimiento surrealista suele ser arbitrarias, inconscientes y automáticas. Y en Liddell no hay un ápice de inconsciencia, de automatismo. En este sentido su práctica de montaje yo la encontraría más cercana a autores vanguardistas como Dziga Vertov o el ya mentado Godard. Todas las asociaciones son cruelmente conscientes en *Perro muerto*: el cuadro de Fragonard termina en violación; los genocidios del siglo XX relacionados con los siniestros en carretera y los millones de litros de azufre quemados de los neumáticos; una letra de Ian Curtis de los *Joy Division* y el descenso a la locura, al suicidio; Kurt Cobain, el autodesprecio y la compasión; el *Cosmos* (un equipo de viejas estrellas de fútbol) y la decadencia de Europa; el *You'll never walk alone* del Liverpool y fraternidad con el otro; la democracia y la guerra, la civilización y la barbarie, la seguridad y la violencia, etc.

Hay pues, una dialéctica de la mirada en Liddell, ya que a partir del montaje ilumina partes de la realidad que creíamos ilegibles, invisibles para siempre. A partir del choque de dos elementos en un principio no relacionados o incluso aparentemente antagónicos, se nos da a ver un espacio de la realidad que desconocíamos, el cual aparece como un fogonazo que enseguida se extingue. En este sentido las imágenes de Liddell operan como relámpagos, como pensaba Benjamin la verdadera imagen del pasado: “La verdadera imagen del pasado pasa *súbitamente*. El pasado sólo cabe como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad” (Benjamin, 2008, p. 307). De esta manera, al volver la vista hacia atrás, se redime a los dañados, a los olvidados. A través de la estética, de una formalización, de un montaje, se ha salvado un saber: que nuestra sociedad se construye sobre fosas comunes con millones de cadáveres. Y ese saber se hace operativo para detectar en nuestro presente el retorno del horror. Volvamos a Benjamin, a su teoría de la imagen histórica como “una imagen ya irrevocable del pasado que amenaza disiparse con todo presente que no se reconozca aludido en ella” (Ibid).

El concepto de progreso –cristiano, hegeliano o marxista-- tiene su contrapunto en la noción judía de redención (Reyes Mate, 1999). Frente a la preocupación ilustrada por la utopía y el futuro aparece ahora el recuerdo de los asesinados como una posibilidad de redención: “Por supuesto que sólo a la humanidad –escribe Benjamin-- redimida le incumbe enteramente su pasado. Lo cual quiere decir que sólo para esa humanidad redimida se ha hecho convocable su pasado en todos y cada uno de sus momentos” (Benjamin, 2008, p. 306). Obviamente, dicha actividad –salvo que nos adentremos en el espacio teológico-- es inacabable, infinita; sin embargo, la tarea de la redención, de la cita del pasado, es inexcusable. Por ello, no es arbitrario que en un determinado momento de *Perro muerto* se cite, o se evoque, el pensamiento benjaminiano:

COMBEFERRE.- (*Cuenta hasta 50.*) Esto es más o menos lo que se tarda en contar 50 cadáveres. Si tuviéramos que contar 1.000.000 de cadáveres tardaríamos 12 días. Esta obra duraría 12 días ininterrumpidos. Si fuéramos justos, esta obra debería durar 12 días ininterrumpidos (Liddell, 2008 b, p. 221).

O sea, la paradoja de la redención sólo puede ser resulta a través del arte, en la medida que el mismo –tal y como hemos visto-- es el lugar de *lo posible* que hay en lo imposible: citar a los muertos sabiendo que esa tarea es inacabable, siempre incompleta, interminable. Pese a todo, la

convocatoria de los cadáveres nos permite conectar la obra del creador (escénico) con el papel del historiador materialista tal y como lo pensaba Benjamin: “La tarea del historiador –escribe Reyes Mate leyendo a Benjamin-- es hacer realidad el presente posible gracias a la presencia del pasado oculto. El acto de sacar a la luz el sentido oculto del pasado es un acto redentor: salva el sentido y salva el presente” (Reyes Mate, 2006, p.110).

Liddell, en el programa de mano de *Perro muerto*, nos dice que dicha obra pertenece al género de la política-ficción: “Dicho género favorece la reflexión acerca de los experimentos totalitarios e intenta vislumbrar hacia que tipo de catástrofe se encamina el hombre. Se trata ante todo de interpretar la señales del presente.” Interpretar el presente teniendo en cuenta los horrores del pasado. Esa es la apuesta de Liddell. Dirigir una mirada frontal a lo peor de nuestro siglo y nuestro presente y dárnoslo a ver para ser conscientes de lo que el ser humano es capaz de hacer con el ser humano. Siendo también consciente –y aquí aparece un profundo sentido trágico-- que dicha operación tiene algo de desesperado, de inútil. Sabiendo que otras noches caerán sobre la humanidad, que otros cuerpos seguirán siendo torturados y violados. Ya que, después de todo, el “arte es simplemente el ansia de lo realizable” (Liddell, 2003, 105).

4.3. *Vals Im Bashir* (2009): entre la singularidad y la ejemplaridad.

La esperanza no es el recuerdo conservado, sino el retorno de lo olvidado.

(Adorno, 2009, p. 135).

Nadie se dio cuenta de que eramos testigos del asesinato de un pueblo.

Ari Folman (*Vals Im Bashir*, 2009).

Vals Im Bashir (2009) es un film, entre la ficción y el documental de animación, sobre la guerra del Líbano en 1982, concretamente se centra en las matanzas llevadas a cabo en los campos de refugiados de Sabra y Chatila por las falanges cristianas, con la connivencia y la pasividad del ejército israelí. La película, dirigida por Ari Folman, es también un relato autobiográfico. Folman, tenía 19 años, era uno de los soldados del Tsahal que custodiaban y rodeaban los campos, y por tanto, asistió como testigo (pasivo) a la violencia. Ahora bien, *Vals Im Bashir* no se centra tanto en los acontecimientos de Sabra y Shatila, como en la dificultad de Folman para recordarlos. O sea, el film es una reflexión sobre lo traumático de la memoria, sobre las dificultades de recordar el horror, o mejor dicho, sobre la dificultad de confesar el vínculo entre uno mismo y lo peor (la posibilidad de haber dañado, asesinado o ser cómplice de la muerte de otro). Ari Folman cuenta en una entrevista que después de la guerra optó por el olvido, por no contar su experiencia a nadie. No fue hasta pasado un tiempo (veinte años) cuando relató su historia. Folman pidió la exención del ejército, la única condición para que su solicitud fuese aceptada es que debía contar a un psicólogo sus experiencias en el Tsahal, y ahí fue cuando el autor se dio cuenta de su ceguera para consigo mismo, del olvido de su vida: “Quizás hacían un experimento conmigo, pero me conmocionó porque nunca había contado mi historia” (Folman, 2009, web). La anécdota no sólo es interesante porque es la génesis o el punto de partido del film que vamos a analizar, sino porque pone de relieve una determinada concepción de la subjetividad ligada a la narración, a saber: un sólo da cuenta de sí

mismo ante otro(s), o dicho de otro modo, nuestra autobiografía siempre la escribe(n), en su origen, otro(s); y no existiría narración fuera de esa relación de interpelación que al mismo tiempo funda la no autonomía, la interdependencia, del narrador.

En este sentido, es pertinente recordar cómo *Vals Im Bashir* se inicia con una manada de lobos que recorre las calles de una ciudad israelí irrumpiendo en la cotidianidad de la misma: los coches se detienen, las terrazas y las tiendas son asaltadas, los peatones suspenden su caminar, etc. Enseguida se hace saber al espectador que la jauría de canes no es real sino que forma parte de un sueño de un antiguo compañero y amigo de Folman en el ejército, Boaz Rein Buskila. El sueño finaliza con la llegada de los perros al portal de su casa. Lo central es que Boaz Rein recuerda exactamente el número de perros que componen la manada: veintiséis. Y esa precisión en la memoria es el signo de un duelo no realizado, de un pasado traumático no resuelto. Folman se asombra ante la exactitud del número y se interesa por el mismo. Su ex compañero le cuenta que la cifra está relacionada con la guerra del Líbano. Mientras estaban allí buscando “palestinos sospechosos”, cada vez que entraban en un pueblo, los perros se acercaban a oler a los soldados y empezaban a ladrar, como causa de ese ladrido se perdía el efecto sorpresa deseado para la captura del “sospechoso”. Y por ello, a Boaz Rein le fue encomendada una misión: disparar a los perros antes de que estos despertasen a todo el poblado, así la operación se podría llevar a cabo según lo planificado. Folman le vuelve a hacer otra cuestión a su amigo: “¿Por qué te tocó a ti disparar a los perros?” La respuesta de Boaz Rein vuelve a ser pertinente: él era incapaz de disparar a la gente y por tanto debía de ir por delante del comando y ejecutar a los perros, dice Boaz Rein: “Fueron veintiséis perros, me acuerdo de cada uno de ellos. De sus caras, sus miradas, sus cicatrices. Fueron un total de veintiséis” (*Vals Im Bashir*, 2009).

Es fascinante pensar en el fallo de memoria que se produce en el espectador respecto esta escena: con el paso del tiempo, en nuestro recuerdo, atribuimos ese sueño no a Boaz Rein, el amigo de juventud de Folman, sino al propio director, al propio Folman⁷⁸. Y ello seguramente sea así porque estamos ante un hecho fundamental que funciona como el motor de la película, como el

⁷⁸ Por lo menos es mi caso y el caso de otros muchos espectadores con los que he hablado del film. Sobre el olvido (psicoanalítico) respecto la trama de una película es inevitable recordar aquí la célebre crítica de M. Duras sobre *La noche del cazador* (1955): “Siempre se me olvida el principio de la película. Se me olvida que el verdadero padre ha sido asesinado. Confundo al asesino del padre con el padre. No soy la única. Mucha gente me ha dicho que le pasa lo mismo, como si este padre fuera real en el momento que le asesinan y que participara de la vida de aquel que le ha dado muerte más que de la suya propia. En *La noche del cazador* no veo la vida creada, veo la muerte creada. No veo al padre antes de su consagración por el asesinato operado sobre su persona. He visto la película cuatro veces y me sigo equivocando. No consigo ver al padre vivo. Después de que le maten, veo, en su lugar, al criminal. Ocupando su lugar. Siempre he visto y construido la película de Charles Laughton en función de este error” (Duras, 2011, p. 64).

punto cero de la autobiografía que se va a relatar. Es más, hacia el final de la conversación, Folman aprovecha la secuencia para hacer un ejercicio reflexivo sobre las condiciones de emergencia de su propio film, o sea, de su propia historia. Boaz Rein, al igual que Folman, ha tardado veinte años en contarle esa historia a alguien. Folman entonces se interesa por el motivo por el cual su compañero le ha contado esa historia a él concretamente, precisamente a él. La respuesta de Boaz Rein es fundamental: se la ha contado a Folman porque él es cineasta y “el cine es una terapia” (Ibid). Una vez finalizada su conversación, cuando ambos se separan, Folman nos cuenta entonces que esa misma noche tuvo un flash-back, su primer recuerdo de la guerra del Líbano después de muchos años. La imagen que le viene a la memoria es enigmática y onírica: está en Beirut Oeste, cerca de los campos de Sabra y Chatila, pero sólo recuerda su presencia saliendo del mar junto a otros miembros de su comando, luego se queda solo y ve una multitud de mujeres llorando, en duelo por alguien que está fuera de plano, que no vemos y que el narrador desconoce absolutamente. Nada más.

Pero volvamos al fallo de memoria (del espectador) del que hablábamos anteriormente. Más allá del juego reflexivo que se produce sobre la génesis del relato en esa indistinción entre un personaje y otro; pensamos que dicha difuminación reincide en la idea de que la historia de uno siempre es narrada por otro, esto es, que nuestra inteligibilidad (ante nosotros y ante los otros) sólo es posible ante una mirada alternativa a la del yo, ante la mirada del otro. El recuerdo del mar ha sido (re)activado por Folman después del encuentro, de la llegada o la propuesta de Boaz Rein del cine como terapia, como duelo. Aquí se pone de relieve como el sujeto no es autosuficiente para constituirse a sí mismo, para narrar su autobiografía, sino que realmente estamos constituidos por otro, necesitamos del otro para narrarnos a nosotros mismos, aunque en nuestros recuerdos olvidemos ese proceso de formación desde afuera y en nuestra ingenuidad imaginemos un yo autónomo.

El otro por tanto preexiste al yo, y la responsabilidad de ese yo pasará por la aceptación de la vulnerabilidad que supone estar en una red de interdependencia para adquirir una subjetividad. Por consiguiente, pensamos que *Vals con Bashir* es la puesta en imágenes de la tesis que defiende Judith Butler en su libro *Dar cuenta de sí mismo*. Allí Butler postula que frente a nuestras opacidades y cegueras sólo el otro puede abrir un relato inteligible en nuestro horizonte de vida:

El otro representa la perspectiva de que la historia nos sea devuelta con una nueva forma, de ligar de algún modo sus fragmentos, de echar luz sobre parte de su opacidad. El otro atestigua y registra lo que no puede

narrarse, y actúa como quien es capaz de discernir un hilo narrativo, pero sobre todo como aquel cuya práctica de la escucha pone en escena una relación receptiva con el yo que ese yo, sumido en su angustiada autorrecriminación, no puede ofrecer (Butler, 2009, p. 112).

En este marco, podemos entender la estructura de film-entrevista que articula la película. Así, después de su encuentro con Boaz Rein y el consiguiente retorno de Beirut Oeste en forma de imagen onírica, irreal; Folman va a iniciar un camino de retorno al pasado que implica el encuentro (en el presente) con aquellas personas que vivieron con él la guerra del Líbano. Y sólo a partir de la práctica de la escucha de los otros podrá ir montando Folman las imágenes y las palabras que le permitan dar cuenta de sí mismo.

Que este dispositivo especular donde el yo se configura respecto un otro previo es profundamente cinematográfico se pone de relieve cuando pensamos en un film como *Citizen Kane* (1941). De hecho, J. Pena (2009), creemos que acertadamente, propone una analogía entre la estrategia narrativa del célebre film de Wells y *Vals Im Bashir*. Ambos se despliegan y avanzan dramáticamente a partir de los testimonios que otros dan respecto los personajes centrales (Kane-Wells en un caso y Folman en otro), y al mismo tiempo ambos esconden un secreto indecible e irrepresentable en su núcleo que conlleva que todas las piezas del puzzle narrativo encajen. Sin embargo, pese a las similitudes, también existen diferencias. La primera es que el secreto en *Citizen Kane* llevaba el nombre de un trineo de infancia: “Rosebud”; ahora, en *Vals Im Bashir*, cómo veremos más adelante, la palabra clave para completar el relato, para finalizar el puzzle, es “Auschwitz”. La segunda diferencia, y como veremos igual de importante, es la relación de desconocimiento del protagonista respecto esa palabra tabú en la economía representacional de ambas propuestas. En el caso de Kane-Wells tan sólo los espectadores van a conocer su secreto, el personaje fallece ciego respecto al arcano que ha estado latente durante toda su vida; en cambio, el Folman dibujado por el propio Folman es capaz de montar una narración en la cual se revela (a través de las palabras de los otros) su verdad inconfesable; es decir, Folman (re)conoce al mismo tiempo que el espectador su secreto.

La diferencia cognitiva entre Kane y Folman no es trivial. En realidad, pensamos que aquí podemos encontrar una salida a uno de los problemas planteados por Butler en *Dar cuenta de sí mismo*, el de la conjunción de la responsabilidad y la heteronomía. O sea, ¿si el otro preexiste al yo y por tanto el yo se forma a partir de una intrusión del otro, o de una sustitución por el otro, cómo seguir reivindicando la capacidad de agencia? ¿Si la responsabilidad de uno no se forja a partir de la

autonomía del yo sino a partir de la dependencia del otro como dar cuenta de esa relación en términos éticos convencionales? ¿Cómo vivir mi vida si es otro el que narra? O por decirlo con las palabras de la propia Butler: “Dado que somos vulnerables a la interpelación de otros de una manera que no podemos controlar por completo, así como no podemos controlar la esfera del lenguaje, ¿significa que carecemos de agencia y de responsabilidad?” (Butler, 2009, 119). La salida de Butler es bien conocida, la ética se nos aparece precisamente porque somos responsables de otros, y esa responsabilidad nos permite pensar más allá de la soberanía del sujeto impermeable, poniendo así de relieve nuestra precariedad compartida que debe ser resuelta en frágiles redes de interdependencia: “Que otro me deshaga es una necesidad primaria, una angustia, claro está, pero también una oportunidad: la de ser interpelada, reclamada, atada a lo que no soy yo, pero también movilizada, exhortada a actuar, interpelarme a mí misma en otro lugar y, de ese modo, abandonar el “yo” autosuficiente considerado como una especie de posesión” (Ibid, p. 183).

Partiendo del texto de Butler podemos pensar que el problema de la responsabilidad desde la heteronomía es, de nuevo, un problema hermenéutico. Asociamos al lector, o al espectador, como alguien pasivo y por ello diluimos su capacidad de acción, pero sin embargo, si pensamos que toda lectura ya en sí misma esta poniendo en juego formas de reconocimiento y de vida podemos pensar sus consecuencias éticas y políticas.

Volvamos por ejemplo a la analogía entre Kane y Folman. Kane es incapaz de dejarse leer por los demás, no posibilita que los demás le digan la verdad de lo que piensan, o mejor dicho, en caso de que los otros le digan algo que cuestione su poder (recordemos en este sentido a J. Leland, el amigo de Kane, interpretado por Joseph Cotten) su opción pasa por no interpretar esas palabras, por hacerle caso omiso o incluso oponerse a ellas. Muy al contrario, Ari Folman aceptará desde el principio la vulnerabilidad de dejarse interpretar por lo otros. El propio Folman hace explícito que ese acto conlleva un riesgo: “¿No será peligroso? ¿Y si descubro cosas que no quiero saber?” le pregunta a su amigo Ori Sivan. Pese al riesgo, será sólo a partir de esa pasividad, de esa exposición a las palabras de sus antiguos compañeros, la que le permitirá a Folman pasar de una práctica de escucha pasiva a convertirse en narrador, en agente, de su propia vida.

Esta relación especular o dialéctica entre el otro y el yo de la que venimos hablando tiene un correlato visual en el film. Es decir, si en toda relación el otro precede y constituye al yo, en la película de Folman la imagen (el otro) va a preceder a lo real (el yo, el cuerpo). En otras palabras: así como el yo es un efecto del otro; lo real, ahora, va a ser un efecto de la imagen.

El propio film se piensa a sí mismo en estos términos en uno de los experimentos contados a Folman por Ori Sivan. Éste le dice que la memoria es un dispositivo extraño y le relata cómo en un determinado experimento psicológico se puso de manifiesto su carácter inestable. Así, se le dio a diferentes personas diez fotografías de su pasado. Entre las diez fotografías, nueve eran reales y una era un fotomontaje (se había reconstruido una escena inexistente del pasado de esa persona). Lo increíble, dice Ori Sivan, es que el 80% de aquellos que realizaron la dinámica se reconocieron inmediatamente en la fotografía y no tuvieron problemas para hilvanar esa imagen en el relato de su vida. El corolario de Sivan es que el recuerdo es dinámico y cuando faltan detalles y hay agujeros negros, la memoria se encarga de rellenarlos con cosas que no han pasado nunca. Partiendo de ese postulado podemos hacer una analogía entre este experimento y la amnesia que sufre Folman: éste sólo recuerda esa imagen onírica y extraña de él con sus compañeros saliendo del mar porque seguramente sea la sustitución, el síntoma, que opera la transformación del recuerdo real insoportable (la matanza de Sabra y Chatila) en algo llevadero que sin embargo no deja de volver como obsesión (la imagen del mar).

En este punto, según J. Pena, se hace posible la analogía entre *Vals Im Bashir* y *Shoah* de Claude Lanzmann. La clave para Pena es que ambas propuestas teorizan la imposibilidad de volver al pasado y por ende de representarlo. Siempre siguiendo a Pena, las imágenes dibujadas por Folman no sustituyen a otras más reales: “sus imágenes ficticias no reemplazan otras verdaderas, simplemente porque éstas no existen, ya que, como Lanzmann nos demostró, el pasado no puede ser reconstruido. De ahí que las imágenes de Folman sean simples dibujos, apenas un boceto de lo que el pasado fue en verdad” (Pena, 2009, p. 27). Pese a que la comparación tiene sentido, y desde luego encaja con la idea de lo indiscernible entre lo real y lo imaginario de la que hablábamos antes, existe un momento del film que la hace imposible.

Ya hacía al final de la película, de nuevo Ori Sivan (quizás el catalizador de todo el relato), le dice a Folman que intuye una de las posibles causas para su amnesia, para la imposibilidad de recordar las imágenes de los crímenes en los campos de Beirut Oeste. Sus padres estuvieron en Auschwitz y en el inconsciente Folman se ha identificado con los nazis, ha puesto en relación los campos de Shabra y Chatila con los campos en Polonia. Ahora bien, dicho pensamiento es insoportable en la medida que implica *ahora* ocupar la posición de verdugo⁷⁹ y de ahí el olvido de la

⁷⁹ Existe dentro de la literatura de la Shoah un antecedente de esta mimesis con los nazis, estamos pensando en el relato de Elie Wiesel *El alba* en el cual un antiguo deportado a los campos se identifica con los SS al participar en operaciones militares en Palestina: “La primera vez que participé en una operación, tuve que hacer esfuerzos sobre humanos para superar la náusea. Sentía horror de mí mismo. Me veía con los ojos del pasado. Me imaginaba en un uniforme, en un uniforme gris oscuro, en un uniforme SS” (Wiesel, 2008, p. 157).

masacre. Pese a lo insoportable, Folman se identifica con el relato de Ori Sivan, lo toma como propio, se lee a sí mismo desde las palabras del otro, y ese proceso posibilita el retorno de lo olvidado: los asesinatos de inocentes en los campos del Líbano con la complicidad pasiva del Tsahal. Como efecto de ese retorno aparecen en la pantalla las imágenes de archivo que testimonian la destrucción de los palestinos en Shabra y Chatila.

Dicho lo cual la comparación con *Shoah* se hace imposible. No ya sólo porque el relato de ejemplaridad que aparece en el texto, la posible comparación entre Auschwitz y Líbano, entre judíos y palestinos,⁸⁰ es impensable en un relato como el de Lanzmann centrado en la singularidad del daño (luego volveremos a este tema); sino porque en *Vals Im Bashir* no se trata tanto de la imposibilidad de acceder a lo real, como de una batalla por representar ese real, lucha que sin duda –aquí estamos con Pena-- se produce desde el espacio de la ficción. En este sentido –y sólo en este-- la historia (Folman la entiende a lo Rancière) va a ser una obra de ficción: una determinada secuencia de dibujos, imágenes de archivo, palabras y sonidos que formalizan una determinada distribución de lo sensible que ordena las esferas de lo visible y lo invisible, de lo audible y de lo inaudible, de lo humano y de lo inhumano.

En este contexto, podemos entender lo inclasificable del proyecto de Folman: basado en siete testimonios reales y en dos ficticios, catalogado como documental de animación en Cannes o como ficción en la academia de cine israelí, entre el recuerdo y el olvido, entre el archivo y la figuración poética, nos encontramos con una obra que investiga otra forma de ser del cine denominado (quizás erróneamente) de no-ficción: “Me fascinó la libertad que me ofrecía la animación (...) Deseaba abordar el documental de otro modo, y la animación, que se ofrece como una creación subjetiva, me ha dado la posibilidad de liberarme de las coacciones del documental tradicional” (Folman, 2009 a, p. 28).

Este elemento estético, poético, es fundamental en la propuesta de Folman sobre el modo de representar la guerra en la medida que genera un marco que posibilita la mirada distanciada (e inclusive extrañada) del espectador: recordemos la sensación de viaje alucinógeno (desde el sueño de los perros hasta la mujer gigante que rescata a un soldado del barco que pronto arderá en llamas), la belleza de las bengalas iluminando Beirut, los tanques disparando aleatoriamente en la nocturnidad, la música pop que se simultánea con imágenes bélicas, el humor negro en la resolución

⁸⁰ Dicho paralelismo o montaje es también realizado por Jean Luc Godard en *Notre musique* (2004). Allí establece una relación o un juego de palabras a partir del fenómeno de los “musulmanes” en los campos y la deshumanización de los palestinos.

de algunas escenas de violencia, etc. En el montaje de estas imágenes siempre se hace hincapié en la idea del estar mirando, siempre se hace visible el marco a través del cual observamos la guerra: bien sea una cámara de fotos, el objetivo de un fusil o unos prismáticos. Con todo, esta forma metarrepresentacional no es suficiente, según Folman, para que la dimensión estética no monopolice nuestra reacción ante el daño de la guerra y por ello decide introducir el testimonio de las imágenes de archivo: “Por esa razón supe desde el principio que el film debía de terminar con imágenes documentales. Al final, había que sacar del viaje al espectador y mostrarle esas imágenes inquietantes” (Folman, 2009 a, p. 29). Pero esas imágenes no adquieren sólo su fuerza (que también) por su ontología de archivo, es decir, por funcionar como testigo autorizado de lo que sucedió en los campos, sino que esa potencia abrumadora proviene en parte del marco estético que implica ahora una nueva legibilidad sobre esas imágenes. Quizás las palabras de A. Badiou nos permitan entender la propuesta de Folman: “Nada puede atestiguar que lo real es real, salvo el sistema de ficción en el cual representará el papel de real” (Badiou, 2005, p. 75). Esto es, lo que está haciendo Folman no es mostrar lo real del conflicto bélico, sino que está reflexionando sobre los procesos de producción de efecto de real en nuestro mundo: “la realidad que nuestros filmes pretenden mostrar –nos dice Ari Folman-- es menos la de la guerra que la del régimen de las imágenes sobre la guerra” (Folman, 2009 a, p. 29).

Pensemos en este sentido en la conversación que sostienen Ari Folman y la profesora Zahava Sholomon, presentada como experta en teoría postraumática. Sholomon le cuenta a Folman la posibilidad de una “situación disociativa” según la cual podemos vivir una situación como un mero observador. Para ejemplificar su tesis la profesora nos cuenta el relato de un fotógrafo de guerra que cubrió la guerra del Líbano en 1982. Ella le preguntó cómo pudo soportar el horror de la guerra y la contestación del reportero visual fue muy simple: “Para mí fue ser como parte de un viaje. Era un espectáculo increíble. Disparos, bombardeos, gritos, heridos. Lo observé todo a través del visor de una cámara imaginaria” (*Vals Im Bashir*, 2010). Todo iba muy bien –continúa Sholomon su relato-- hasta que, un día, la “cámara” dejó de funcionar y en este contexto le contó que fue testigo de una escena que le traumatizó. Llegaron a las caballerizas de Beirut y fue entonces cuando vio los cadáveres de los purasangres árabes que habían sacrificado. No soportó ver a los caballos muertos, heridos, nos dice la profesora experta en postrauma: “El mecanismo que usaba para no involucrarse, actuar como si viera la guerra a través de las fotos, le había protegido hasta entonces. Pero a partir del momento en que entró la emoción no pudo decir: “No estoy, no soy yo.” Cuando le alcanzó el horror, enloqueció” (Ibid). En el fondo, lo que creemos que Folman nos está proponiendo es el vínculo indisoluble entre el régimen de las imágenes de guerra y la propia acción

guerra. Luego determinada forma de ver la guerra desde la pasividad está ya relacionada con la legitimidad de la acción y con el perseverar en el ejercicio bélico

Judith Butler (2011) ha defendido una tesis muy similar a la de Folman. Para Butler es erróneo pensar que por una parte está la violencia de la guerra y por otra su representación, sino que existen unos marcos cognitivos que forman parte ya de la materialidad de la guerra. De hecho, nos recuerda como las cámaras de los *drone* que diariamente bombardean Afganistán están agregadas a los misiles, posibilitando la acción de guerra y sustituyendo a la agencia humana. De esta manera, la práctica de la guerra necesita de la regulación de un campo de lo visible y de lo audible. Lo interesante del texto de Butler es que ésta nos dice que la regulación de ese marco también está íntimamente relacionado con el duelo y la memoria. O sea, ese campo también configurará qué vidas son susceptibles de ser lloradas y qué vidas no tienen derecho a duelo. Consecuentemente, este marco establece los límites de lo humano, es decir, de lo pensable: aquellos cuya muerte puede ser representada encajan en determinados imágenes de lo humano, sin embargo, aquellos que no pueden ser llorados son expulsados al espacio de lo inhumano, fuera del marco de lo pensable, no cuentan como vidas, o mejor dicho: suponen una amenaza para cierto tipo de vida. Todo ello según Butler es una condición necesaria para la acción de guerra: “Cuando una vida se convierte en impensable o cuando un pueblo entero se convierte en impensable, hacer la guerra resulta más fácil. Los marcos que presentan y sitúan en primer plano las vidas por las que es posible llevar duelo funcionan para excluir otras vidas como merecedoras de dolor” (2011, p. 24).

El cruce entre Butler y *Vals Im Bashir* vuelve aquí a ser productivo en la medida que nos permite introducir una nueva variable para explicar el olvido de la masacre por parte de Folman. En efecto, podemos pensar que el soldado que ha regresado a casa, el testigo de la violencia, no puede recordar a los palestinos asesinados en la medida que determinado marco le imposibilita pensar (o representar) al otro en el conflicto armado como víctima, como dañable, como humano y por ello como una vida susceptible de ser llorada, como una vida que importa.

No obstante, como nos recuerda Butler, los marcos nos son absolutos ni eternos, sino contingentes y transformables. Todo marco depende de una narrativa que lo configura o que lo soporta. Y en este sentido toda la evolución de la mirada de Folman puede ser entendida como una renegociación, o transformación, del régimen visual (y narrativo) que le imposibilitaba pensar al otro como humano. Ahora bien, en este caso concreto, analizar las narrativas que están detrás del reparto diferencial del derecho a duelo de los humanos nos lleva inevitablemente a uno de los

grandes debates sobre la representación del holocausto: el de la singularidad. Por ello, nos distanciaremos ahora de *Vals Im Bashir* para analizar las lógicas que están detrás de esta discusión y poder luego aplicarlas al film de Folman.

Una de las mayores controversias a la hora de acercarse al holocausto ha sido la problemática de su singularidad. Muchos historiadores, filósofos, supervivientes y también cineastas han ido elaborando a lo largo de estos años una trama discursiva que establecería la supuesta singularidad del exterminio judío. Como nos dice T. Todorov: “Este argumento es particularmente frecuente en el debate sobre el genocidio de los judíos perpetrados por los nazis en el curso de la Segunda Guerra Mundial, sobre lo que también se conoce, para subrayar su singularidad, como el holocausto o la *Shoah*” (Todorov, 2000, p. 34). El postulado de los defensores de susodicha postura sería como sigue: el suceso del que hablamos es absolutamente singular, único, y su intento de comparación con cualquier hecho histórico sólo se puede entender o bien por una voluntad de profanación, o bien por un deseo de atenuar su horror. En consecuencia, cada vez que en el espacio público se establece alguna comparación o analogía entre algún acontecimiento de nuestro presente y el genocidio judío, el debate vuelve a surgir. En España dicho debate se intensificó a partir de la comparación de José Saramago entre los campos ocupados palestinos –en concreto Ramala– con Auschwitz. Además, dicha comparación es el punto de partida del artículo que Reyes Mate (2003 a) dedica al tema de la singularidad del holocausto. Reyes Mate se posiciona claramente en contra de las declaraciones de Saramago y ve en ellas un antisemitismo⁸¹ que funcionaría a nivel inconsciente: “Lo preocupante no es el legítimo derecho a la crítica de un gobierno, sea el de Sharon o el de cualquier otro, sino la banalización del horror nazi, homologándole irreflexivamente con lo que no es comparable. Auschwitz, la *Shoah* o el holocausto es un acontecimiento singular” (Reyes Mate, 2003 a, p.51). El presente artículo nos parece interesante por dos motivos: por un lado, hace un repaso a las posturas tanto a favor de la singularidad como en contra de la misma y por otro, Reyes Mate defiende la singularidad a través de tres niveles: moral, histórico y epistémico. Nos centraremos en un principio en la primera parte del problema, analizando los argumentos a favor y en contra de la unicidad del holocausto, poniendo de relieve también cómo estos se han explicitado en diferentes propuestas estéticas. Una vez finalizado este recorrido, veremos cómo quizás, la singularidad tanto moral como histórica de la que nos habla Reyes Mate, es mucho más problemática que la epistémica. Por añadidura,

81 Para un análisis de este debate en el espacio público estadounidense puede consultarse Butler (2006). Allí J. Butler alerta sobre el uso abusivo de la etiqueta de antisemita a cualquiera que haga una crítica (aunque sea racional y justificada) al Estado israelí. De ese modo, con la amenaza del estigma de antisemitismo, se regula de forma implícita lo que se puede y no se puede decir en la esfera pública, cayendo inevitablemente en la censura de ciertas posturas que sólo buscan oponerse al ejercicio de la violencia en Israel y Palestina..

analizaremos cómo la narrativa de la singularidad es cuestionada por Todorov, contraponiendo a la misma el relato de la ejemplaridad. Aquí –siguiendo a Todorov-- leeremos *Vals Im Bashir* como una bisagra entre ambos relatos, como una transición de la singularidad a la ejemplaridad.

Reyes Mate cita como primer defensor de la singularidad a Primo Levi. Su postura a favor de la singularidad vendría dada por su manifiesto rechazo a comprender, escribe el autor de *Si esto es un hombre*: “Ningún hombre normal podrá jamás identificarse con Hitler, Himmler, Goebbels, Eichmann e infinitos otros (...) Quizás sea deseable que sus palabras no lleguen nunca a resultarnos comprensibles. Son palabras y actos no humanos, o peor: contrahumanos, sin precedentes históricos, difícilmente comparables” (Levi, 2003, p.341). Para Reyes Mate este rechazo a la comprensión implicaría una ausencia causal que nos llevaría a la singularidad del acontecimiento: “precisamente por eso, porque no hay manera de identificar causas explicativas *a priori*” (Reyes Mate, 2003 a, p.54). Sin embargo, pienso que la postura a favor de la singularidad no está tan clara si nos acercamos a otros textos de Levi. Incluso pienso que una de las intenciones del testimonio de Levi –radicalizada en *Los hundidos y los salvados*-- es la de comprender a pesar de todo: “Comprender –nos dice Levi-- sí, es pertinente. Comprender para mí es una cuestión vital” (Levi, 1998, p. 113). Y ese comprender tiene un significado ético de primer orden en la medida que posibilita una comparación que está al servicio de detectar el retorno del horror: “La semilla de Auschwitz no debería volver a germinar, pero la violencia está cerca, a nuestro alrededor, y hay una violencia que es hija de la violencia. Existen vínculos subterráneos entre la violencia de las dos guerras mundiales y la violencia que hemos presenciado en Argelia, en Rusia, en la revolución cultural china, en Vietnam” (Ibid, p.113). A partir de estas declaraciones, ponemos de relieve por un lado como la postura de Levi respecto de la singularidad quizás no sea tan clara como la que nos proponía Reyes Mate, pero además, por otro, hacemos explícito que la no-singularidad puede también conllevar una postura ética que no implique la trivialización del holocausto.

Otro autor que defendería la postura de la singularidad sería Elie Wiesel. En este sentido nos recuerda Baer: “Una figura clave en la acuñación mítica del término “Holocausto” es Elie Wiesel” (2006, p. 73). Wiesel eligió este término porque pensó que era el único modo de preservar la singularidad de la catástrofe como una catástrofe judía y consecuentemente: “su destrucción sólo tiene sentido –escribe Baer releyendo a Wiesel-- si se explica en base a su condición de pueblo elegido” (Baer, 2006, p.73). Wiesel ha sido uno de los supervivientes que más ha defendido la estética del silencio y de lo irrepresentable. Dicha estética, como vemos ahora, tendría un claro componente teológico o místico, y en este contexto, no es casual entonces que Reyes Mate lo

clasifique como un defensor de la singularidad en la medida que entiende el genocidio como un acontecimiento incomprensible en la historia, escribe Reyes Mate: “La argumentación de Wiesel es muy sintomática: después de dar dos argumentos convencionales (el asesinato de un pueblo por haber nacido de ese pueblo y el abandono de los demás de ese pueblo), subraya, como Levi, la incomprensibilidad del acontecimiento. Y en eso consiste su singularidad” (Reyes Mate, 2003 a, p. 54). En cambio, me parece interesante destacar como la singularidad –y su ineludible incomparable-- que encuentra una de sus figuras paradigmáticas en Wiesel, también tiene sus fisuras; escribe el autor de *La noche* en su discurso leído en la ceremonia en la que le fue entregado el premio Nobel de la Paz de 1986: “Debemos recordar el sufrimiento de mi pueblo, como debemos recordar el de los etíopes, los camboyanos, los palestinos, los indios misquitos, los “desaparecidos” argentinos... la lista es interminable” (Apud. Baer, 2006, p. 80). ¿Está al servicio, la comparación de Wiesel, de la trivialización del sufrimiento del pueblo judío en la medida que lo compara con el sufrimiento de otros pueblos? Salvando todas las distancias y todos los matices que queramos ¿no es análoga la afirmación de Wiesel y la comparación de Saramago? ¿Qué mejor forma habría de evitar un retorno de lo peor de la condición humana que detectar en nuestro ahora las huellas que indican una posible repetición de Auschwitz? Parece como si Wiesel, mediante su escrito, hubiese hecho caso de las palabras que le dirigió Steiner: “si te niegas a comparar la agonía de cualquiera que es torturado y quemado vivo hoy con los que lo fueron ayer –y es, creo yo, lo que te has ocupado de hacer, Elie-- eso resulta ser algo que no se corresponde con el genio más profundo de la imaginación judía y del sentido judío de la implicación en el destino del hombre” (Apud. Reyes Mate, 2003 a, p.59). Pero, ¿cómo hacer dicha operación si toda comparación queda prohibida en nombre de la singularidad? ¿Podrían llegar a ser compatibles la singularidad y la ejemplaridad? Posteriormente, intentaremos responder afirmativamente a esta paradoja a través de *Vals Im Bashir*. Ahora retomaremos otra de las figuras que el filósofo español destaca en su artículo como defensoras de la singularidad, a saber: Claude Lanzmann.

Reyes Mate nos dice que “quizá el más particular representante de la singularidad sea Claude Lanzmann, el autor de *Shoah*” (Ibid, p. 57). Así las cosas, respecto de la problemática de la singularidad, en Lanzmann no existen las fisuras que veíamos en Wiesel o la ambigüedad propia de Levi, sino que su postura es radical y sin reservas a favor de la unicidad. Como hemos visto en profundidad en nuestro primer capítulo, para Lanzmann el campo de exterminio es ininteligible, incomprensible. Reyes Mate piensa que existe una analogía entre esa propuesta de incomprensión y la llegada del prisionero al *Lager*: “Lanzmann saca las consecuencias de la incomprensibilidad o irracionalidad con la que el campo se le presenta al prisionero. Cuando alguien pregunta por algo,

por la razón de algo, se le responde *hier ist kein warum*” (Ibid, p. 57). La radicalidad del crimen, el invento singular de la solución final, implica su irrepresentable y todo el correlato ya visto ligado a una experiencia de lo sublime, recordemos aquí un escrito de Lanzmann ya citado y que nos pone en contexto: “El Holocausto es único porque erige un círculo de fuego en torno a sí. Quien lo hace es culpable de la peor de las transgresiones” (Apud. Baer, 2006, p.89). Esta singularidad histórica que devendría en una jerga mística o casi teológica, implicaría que el acontecimiento sólo pueda ser representado –o presentado-- por la víctimas, especialmente, en el caso de Lanzmann, por los miembros del *Sonderkommando*, y que en ningún caso sea posible ninguna comparación con otro acontecimiento, ni siquiera con los campos de concentración nazis situados en Europa occidental. Por ello, las nueve horas y media de *Shoah* hablan única y exclusivamente del exterminio judío mediante la cámara de gas, el cual parece estar oculto como un fantasma omnipresente, sin descanso y sin catarsis, en nuestra cotidianidad. Este carácter único del genocidio implicaría que sólo se mencione a las víctimas judías de los campos de exterminio, ya que siguiendo al documentalista francés, su comparación con cualquier otra realidad sería una transgresión. Por tanto, no se mencionará en el filme el asesinato mediante cámara de gas y crematorio “de los enfermos mentales a quien se dirigía el programa de eutanasia, ni el de los prisioneros soviéticos que “probaron” las cámaras de gas de Auschwitz, ni tampoco las víctimas del genocidio de los gitanos por parte de los nazis” (Torner, 2005, p. 74).

Han sido muy pocas las críticas que se han vertido sobre *Shoah*. No me parece casual que una de esas críticas provenga de un intelectual que se ha declarado explícitamente en contra de la singularidad del holocausto. Estoy hablando de Tzvetan Todorov y de su ensayo, *Los abusos de la memoria* (2000). La posición de Todorov se inicia con una primera aclaración fundamental: cuando nos acercamos a cualquier experiencia marcada por el daño debemos distinguir entre el plano subjetivo y el debate propio del espacio público. Es decir, para el dañado, para la víctima, su daño siempre será singular en la medida que es su dolor, que le duele a él y a nadie más y como tal, dicho daño no será homologable a cualquier otra experiencia. Por eso, Todorov habla “de “debate público” porque está claro que, en otras circunstancias, el uso de la comparación se puede revelar inconveniente, incluso ofensivo” (Todorov, 2000, p. 34). Una vez hecha esta distinción, Todorov nos dice que defender que el genocidio de los judíos es a la vez singular e incomparable es una afirmación que necesariamente tiene que esconder otra, “ya que tomada al pie de la letra, resulta demasiado banal o absurda” (Ibid, p. 34), en la medida que por un lado, todo acontecimiento histórico, y no sólo el más traumático, es singular, y que por otro, si nos centramos en el registro del horror: “¿no es acaso única la destrucción casi completa de la población de todo un continente,

América, en el siglo XVI? ¿No es única la reducción masiva a la esclavitud de la población de otro continente, África? El confinamiento de quince millones de detenidos en los campos estalinistas, ¿no es acaso único?” (Todorov, 2000, p. 35). De todas maneras, Todorov comprende que quien se halla instalado en una experiencia mística o teológica –y aquí parece que se este refiriendo a Lanzmann o Wiesel sin citarlos-- rechaza por principio cualquier tipo de comparación relacionada con su experiencia, o incluso cualquier capacidad del lenguaje para formalizarla: “Una experiencia así es, y debe permanecer, inefable e irrepresentable, incomprensible e incognoscible, por ser sagrada” (Todorov, 2000, p. 35). Remarcando el respeto que le merecen dichas actitudes, Todorov piensa que tales argumentos pueden resultar problemáticos en la medida que nos alejamos del debate racional, ya que si nos situásemos en los marcos de la razón, la comparación, lejos de excluir la unicidad, sería el único modo de fundarla: “¿cómo afirmar que un fenómeno es único si jamás lo he comparado con algo?” (Todorov, 2000, p. 36). Y si a Todorov le preocupa el abandono de la razón a la hora de relacionarnos con nuestro pasado, es porque piensa que su descuido puede implicar una inacción, un perseverar en la literalidad del daño que nos impida hacer un buen uso de la memoria.

Pero, ¿podríamos diferenciar entre un buen o mal uso de la memoria? ¿Existiría un modo de distinguir de antemano los buenos y los malos usos del pasado? Todorov responde a esta pregunta diferenciando dos formas de recuerdo, a saber: literal o ejemplar. En el modo literal el dolor es preservado en su literalidad, permaneciendo inoperativo y no conduciendo más allá de sí mismo, “extendiendo las consecuencias del trauma inicial a todos los instantes de la existencia” (Todorov, 2000, p.30). Sin embargo, en el modo ejemplar, según Todorov: “sin negar la propia singularidad del suceso, decido utilizarlo, una vez recuperado, como una manifestación entre otras de una categoría más general, y me sirvo de él como de un modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes. La operación es doble: por una parte, como en un trabajo de psicoanálisis o un duelo, neutralizo el dolor causado por el recuerdo, controlándolo y marginándolo; pero, por otra parte –y es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública-- abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extraigo una lección” (Ibíd. p.31). Para Todorov, la memoria literal sería portadora de riesgos, mientras que la memoria ejemplar sería potencialmente liberadora.

Es evidente que el modo en que Todorov describe la forma de memoria literal se aproxima mucho a la forma de pensar Lanzmann la singularidad. Retomemos el tratamiento temporal de *Shoah*. Como hemos visto, la actualización del pasado en nuestro ahora, es decir, la difuminación

entre las fronteras del presente y del pasado, estaba al servicio de romper el tiempo totalitario impuesto en el *Lager*, que imposibilitaba la elaboración de la experiencia por parte del superviviente. Debido ahora a su neutralización por la operación del filme podemos revivir con los testigos su experiencia en el presente. Con todo, dicha estrategia se puede tornar abusiva en la medida que está latente a lo largo de las nueve horas y media que dura la película, haciendo imposible en cierta medida un proceso catártico –¿de reconciliación con la condición humana?-- por parte del espectador. Toda la puesta en escena de Lanzmann está al servicio de hacer explícito cómo en cada gesto cotidiano de nuestro ahora, están presentes las operaciones llevadas a cabo en la solución final. Como nos dice Sánchez Biosca, Lanzmann está obsesionado con el propósito “de socavar el apacible presente para que emerja ese momento increíble en el que la solución final se puso en marcha; esa enigmática primera vez que desencadena el engranaje” (Sánchez Biosca, 2006, p.161). Es decir, en *Shoah* no es desde el presente desde donde se aborda el pasado para a partir de ahí elaborar una ética, sino que es el pasado el tiempo que funciona como motor de nuestra cotidianidad. Lo que haría el filme es visibilizar los restos de ese pasado en los no-lugares que habitamos, tal y como escribe Lanzmann: “un film dedicado al Holocausto no puede ser más que un contramito, es decir, una investigación sobre el presente del Holocausto o, cuando menos, sobre un pasado en el que las heridas están frescas y vivamente inscritas en los lugares y las conciencias que se da a ver en una alucinante intemporalidad” (Ibid. p. 161). Lo que criticamos – téngase en cuenta-- no es el dispositivo temporal montado por Lanzmann, sino su aplicación a las nueve horas de relato sin un solo contrapeso, lo cual implica ciertos riesgos de literalidad y ensimismamiento en el daño propio que implican que este aparezca como invencible, omnipresente e incomparable, como un presente que no pasa; no conduciendo nunca más allá de sí mismo, complicando que el proceso de duelo pueda ser elaborado en el sentido que lo entiende Todorov: “El uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado” (Todorov, 2000, p. 32).

En cualquier caso, debemos decir que la crítica de Todorov al filme es puntual, ya que este considera a *Shoah* no como un documental sino como una obra de arte y ello implica la capacidad de la misma “para decirnos la verdad sobre una época y sobre los acontecimientos que se desarrollaron en ella” (Todorov, 2007, p. 278). Sin embargo, piensa a su vez que la sacralización de la memoria que se opera en *Shoah* podría hacerla estéril debido a que el conocimiento del horror no se pone al servicio de la comparación. El reproche concreto de Todorov en este sentido se dirige a la diferencia que establece Lanzmann entre los franceses y los polacos. Según Todorov, Lanzmann cree que los campesinos franceses “no habrían admitido jamás los campos de exterminio en su país”

y por ello en la parte polaca del filme, “Lanzmann prefirió mostrar solamente polacos antisemitas (...) (Los cuales) permanecen indiferentes ante el recuerdo de los sufrimientos de los judíos, mantienen siempre los mismos estereotipos sobre ellos, están contentos en definitiva de haberse desembarazado de ellos” (Ibid, p. 279). Esta ausencia de comparación –siguiendo a Todorov-- puede convertirse, pasado un tiempo, en la excusa perfecta para preocuparnos exclusivamente de nuestro pasado y desentendernos del presente, ya que: “la memoria de nuestros duelos nos impide prestar atención a los sufrimientos de los demás, justificando nuestros actos de ahora en nombre de los pasados sufrimientos” (Todorov, 2000, p. 53).

En este contexto es en el cual podemos entender la dura crítica –también puntual en la medida que este también valora positivamente la estética de *Shoah*-- realizada por Sánchez Biosca a Lanzmann. Su reproche no es tanto a *Shoah* como a otro filme del director francés, *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (2001). El tema de la película es la sublevación del campo de exterminio de Sobibor. Lanzmann ha manifestado que el objeto de *Sobibor*... es contradecir el tópico de que los judíos fueron llevados como corderos al matadero y reivindicar así la utilización de la fuerza y la violencia por los judíos (Sánchez Biosca, 2006, p.168). Sin embargo, Sánchez Biosca se pregunta por qué razón esta película no cabía en *Shoah* en la medida que la misma finalizaba con la insurrección del gueto de Varsovia. Y sin negar la legitimidad del levantamiento de Sobibor, se plantea, teniendo en cuenta también las declaraciones sobre el conflicto de Oriente Medio de Lanzmann, si quizás la realización de dicho documental en el año 2001 se deba al contexto político israelí: “Es realmente difícil sustraerse a interpretar esta actualidad repentina del tema en relación con el uso de la violencia estatal por parte del gobierno israelí de Ariel Sharon en los territorios ocupados de Palestina y la ruptura de las conversaciones de paz” (Ibid, p.168). Más allá de lo más o menos acertado del análisis de Sánchez Biosca, lo que nos interesa aquí es poner de manifiesto cómo el uso literal del pasado puede implicar que permanezcamos indiferentes –y consecuentemente cómplices-- ante los procesos de deshumanización del otro que se pueden estar llevando a cabo ante nuestra mirada. Aquí, el imperativo moral con el que Todorov cierra su ensayo, nos parece de una actualidad aplastante: “Aquellos que por una u otra razón conocen el horror del pasado tiene el deber de alzar su voz contra otro horror, muy presente, que se desarrolla a unos cientos de kilómetros, incluso a unas pocas decenas de metros de sus hogares” (Todorov, 2000, p.59) ya que de esa manera, en la transición de una memoria literal a otra ejemplar, impedimos seguir siendo rehenes del pasado; pasado que ahora se pone al servicio de una determinada praxis ética en el presente. En este sentido, debemos pensar que el holocausto no sólo se ha activado en la sociedad israelí para legitimar las acciones del Tsahal –tal y como pone de relieve Sánchez

Biosca-- sino que como nos recuerda Baer: “el recuerdo del horror nazi se ha activado, especialmente desde la izquierda y los grupos pacifistas israelíes como advertencia ante derivas nacionalistas, etnicistas o belicistas del Estado judío” (Baer, 2006, p.60).

Pues bien, veamos ahora cómo esta transición entre la singularidad y la ejemplaridad, de la que habla Baer, se lleva a cabo en *Vals Im Bashir*. De hecho, lo que Ari Folman hace es pasar de un modo literal de recuerdo, melancólico, marcado por esa imagen obsesiva (los soldados saliendo del mar) que le hace imposible su vida cotidiana, a un modo ejemplar en el cual piensa la relación entre los campos de concentración nazis y los campos de Shabra y Chatila. Y esa metamorfosis, ese cambio en la forma de relacionarse con su pasado y con su presente, es lo que le posibilitará contar su historia ya que la ceguera respecto de sí mismo y de los otros venía dada por la imposibilidad de la comparación entre ambos espacios (Auschwitz-Beirut Oeste) y tiempos (1945-1982); o dicho en otros términos, la singularidad es lo que le impedía realizar el duelo, recordar la violencia, representar al otro como una vida susceptible de ser llorada.

Ahora bien, el paso de la singularidad a la ejemplaridad conlleva también un cuestionamiento de nuestras formas de reconocimiento del otro. Mientras Folman persevera bajo el régimen de la singularidad tan sólo reconoce la vulnerabilidad de aquellos que forman parte de su comunidad, de sus iguales, de los que puede reconocer fácilmente. En cambio, cuando pone en relación el daño de su familia en Auschwitz con los palestinos asesinados en Beirut, está imaginando la necesidad de redes de dependencia con el otro, está pensando al desconocido o al extraño que habita su presente como precario, como humano, como susceptible de ser también dañado, como parte de su vida, de la comunidad. En este plano el giro de Folman es análogo a la pregunta por el reconocimiento en Butler: “¿Por qué circunscribir las vidas que estoy obligado a proteger basándome en la nacionalidad o en la religión? Creo que tenemos que plantearnos esta pregunta, dado que nos ayuda a explicar por qué nos indignamos cuando resultan heridas o asesinadas en la guerra las personas con las que nos identificamos más fácilmente, mientras que apenas sentimos dolor por aquellos con quienes no nos identificamos” (Butler, 2011, p. 57).

La propia Butler nos recuerda que en el subtexto de esta pregunta, o de este cuestionamiento de nuestras formas convencionales de reconocimiento, se encuentra el pensamiento de E. Levinas (Butler, 2011, p. 56). Butler se apoya en Levinas para pensar nuestras obligaciones morales con el desconocido, con el otro, con aquel cuyo rostro es irrepresentable, ilegible, opaco. Pero, ¿cómo reconocer al otro si esta se sustrae a cualquier tipo de visibilidad o signo exterior legible? ¿Cómo

reconocer la precariedad del desconocido si su rostro antecede ya a toda a relación, a toda norma y representación? ¿Cómo establecer una relación –una red de dependencia-- con el extraño cuando este es ininteligible? O dicho en otros términos: ¿quién tiene derecho a ser el “Otro”?

Quizás toda el problema de la representación del otro en la obra de Levinas se expresa, inmejorablemente, en sus escritos sobre Israel. Levinas establece una identificación total, sin ningún tipo de cesura o hiato, entre el acontecimiento del exterminio de los judíos europeos y el nacimiento del Estado de Israel. Para Levinas estos dos acontecimientos son literales, van más allá de toda figura, son irrepresentables, y por tanto ambos hechos históricos trascienden la propia historia: “Entrever el vínculo profundo que vincula una vida con la otra y una muerte con la otra –relacionar la desesperación de los campos con el renacimiento de Israel-- es, sin duda, hablar de Historia Santa” (Levinas, 2008, p. 190). He aquí de nuevo la singularidad del holocausto en la medida que nos encontramos con un hecho fuera de la historia, fuera de la representación y fuera de toda política o desacuerdo. El propio Levinas nos recuerda que no debemos establecer jerarquías ante el dolor del otro, pero quizás exista un daño que esté por encima de todos los demás daños: “un sufrimiento en el límite de todos los sufrimientos y que los soporta a todos. Esto es, sin duda, lo que designa –y no por medio de metáforas gastadas-- el holocausto” (Ibid, p. 190). A partir de este sufrimiento, podemos imaginar –siguiendo a Levinas-- una humanidad indivisible más allá de las distinciones étnicas y nacionales, de ahí que todos, independientemente de nuestro origen, seamos interpelados por ese acontecimiento, y de ahí que también “Los derechos al “paisaje natal” que invocan los refugiados árabes no pueden, por cierto, ser tratados sin justicia” (Ibid, p. 192).

Y sin embargo, si uno continua leyendo esa humanidad indivisible no es tal, todavía quedan diferencias, pareciera que hay daños, hay gritos de dolor, más importantes que otros, frente a las reivindicaciones de los refugiados palestinos escribe Levinas: “Pero, ¿los llamados al terruño pueden acallar los gritos de Auschwitz que resonarán hasta el fin de los tiempos? ¿Algún ser humano pude lavarse las manos por toda esa carne convertida en humo?” (Ibid, p. 192). Además, esa humanidad indivisible que debiera de escuchar el dolor de Auschwitz se vuelve a quebrar en la descripción de “los árabes” que Levinas lleva a cabo. Según Levinas la *Shoah* ha supuesto un doble movimiento (de separación y de reconciliación) entre el cristianismo y el judaísmo: los judíos fueron perseguidos en un contexto cristiano, pero muchos de los cristianos fueron justos y solidarios con los judíos: “La verdad se comprueba en consecuencia, en un diálogo judeo-cristiano que no culmina en una conclusión, sino que constituye la vida misma de la verdad” (Ibid, p. 230). Lo terrible, en Levinas, es que frente a esa verdad (que no deja ser un relato, una figura, una

representación conciliadora respecto lo sucedido) se aparece la amenaza ahora del otro en tanto en cuanto: “El crecimiento de innumerables pueblos asiáticos y subdesarrollados, ¿no atenta contra la autenticidad reconquistada?” (Ibid, p. 231). Al final de este camino, consecuentemente, se encuentra de nuevo la singularidad, el monopolio del sufrimiento del “Otro”, encarnada en Israel: “quizás la última esencia de Israel consista en su disposición innata al sacrificio involuntario, en su exposición a la persecución” (Ibid, p. 306).

El planteamiento de Levinas es cuestionable por muchos motivos. En primer lugar, por todo lo que tiene de orientalista en su planteamiento, por su exclusión de la historia (y de lo humano) de una realidad múltiple y heterogénea como la del postcolonialismo, vista desde una perspectiva exclusivamente orientalista⁸². Pero en segundo lugar, y aquí volvemos a Butler, la trampa de Levinas pasa por confundir una realidad pre-ontológica (irrepresentable), como la del otro, con una determinada realidad histórica y política concreta como la del Estado de Israel: “Si los judíos – escribe Butler-- son considerados “elegidos” porque portan un mensaje de universalidad, y en la perspectiva de Levinas lo “universal” es la estructuración inaugural del sujeto por obra de la persecución y la exigencia ética, el judío se convierte entonces en el modelo y el ejemplo de la persecución preontológica. El inconveniente, reside, claro está, en que “el judío” es una categoría que pertenece a una ontología claramente constituida” (Butler, 2009, p. 130).

Asimismo, y en tercer lugar, si realizamos una observación minuciosa a la historia concreta de la recepción del holocausto en Israel –como la que ha llevado a cabo Idith Zertal (2010)-- podemos concluir que las propias tesis de Levinas son insostenibles; o sea, el vínculo identitario entre la totalidad de la *Shoah* y el Estado de Israel se torna problemático. Así, en los primeros años inmediatamente posteriores a la fundación del Estado se lleva a cabo un proceso de “nacionalización” del genocidio judío que implicaba el olvido o la invisibilización de los supervivientes, tal y cómo escribe Zertal: “Mientras la sociedad israelí se dedicaba a nacionalizar la memoria de la Shoá –por medio de la voz de dirigentes y portavoces que no la habían vivido directamente-- y a organizarla según una forma didáctica y ritualizada en función de su visión (o de su *ethos*) nacional, excluía de dicha memoria a sus portadores directos, esto es, casi 250.000

⁸²El orientalismo es definido por E.W. Said como “un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente” (Said, 2003, p. 21). Así pues, el Oriente real, plural y heterogéneo es trasmutado por un Oriente textual que se adapta perfectamente a las necesidades de Occidente. En el hacer pasar ese Oriente imaginado por el real encontramos la esencia de la relación de sumisión que el orientalismo implica. El que tiene ese privilegio representa (construye) la realidad de una determinada manera. Y está representación sella una relación de poder. La cual es tomada por natural e inevitable, debido precisamente a la relación tramposa que el orientalismo establece entre la realidad y su representación.

supervivientes del genocidio que emigraron a Israel” (2010, p. 28). Incluso en muchas ocasiones, algunos de los supervivientes, los miembros de los “comandos especiales”, fueron juzgados por tribunales israelíes acusados de haber “colaborado” con los nazis. De esta forma, y hasta el juicio de Eichmann en el año 1961, en Israel se construye un doble modelo de recuerdo del superviviente de los campos que funciona como una herramienta ideológica. Por un lado los jóvenes combatientes del gueto de Varsovia, por otro, funcionando como contramodelo, la multitud de las víctimas (anónimas) judías del holocausto.

Esta narrativa del exterminio tiene un punto de inflexión, ya lo hemos dicho, en el juicio celebrado en Jerusalén a Adolf Eichmann en 1961. A partir de dicho proceso, se produce, en primer lugar, un fenómeno de revisión crítica y comprensión del exterminio a partir de los escritos de H. Arendt que neutraliza el aura y lo sagrado del acontecimiento. Pero en segundo lugar se lleva a cabo una refuerzo del vínculo entre el uso de la fuerza por parte de Israel y la memoria de Auschwitz. En este plano, la guerra de 1967 fue legitimada casi exclusivamente con la finalidad de evitar una nueva catástrofe y a partir de ese año el discurso de la *Shoah* va a reincidir y profundizar en el relato de la instrumentalización del exterminio para legitimar la violencia, por ejemplo: la denominada “Línea verde” que delineaba el espacio y la seguridad de Israel va a pasar a ser conocida a partir de esos años como “frontera de Auschwitz” (2010, p. 31). En efecto, a partir de 1967 el discurso de Auschwitz se va a instalar en la sociedad israelí para configurar una heterogeneidad en el reparto de la precariedad y la vulnerabilidad entre Israel y Palestina. El Estado de Israel va a monopolizar el derecho a la defensa de la vida en nombre de un daño que sin embargo no se está produciendo en el presente sino que ya sucedió en el pasado, en palabras de Zertal: “A través de Auschwitz (...) Israel se dota de un aura de sacralidad, la de la víctima final, y se muestra impermeable a la crítica y al diálogo racional con el resto de la comunidad internacional” (2010, p. 26). Evidentemente, este proceso, seguimos aquí de nuevo a Zertal, ha llevado a que el Estado de Israel sea uno de los sujetos que más han devaluado la magnitud del acontecimiento de la destrucción de los judíos europeos.

Ahora bien, *Vals Im Bashir* supone una ruptura de este marco narrativo y de la forma de dotar de inteligibilidad a la *Shoah* en el estado de Israel. Y Folman lo hace a través de un proceso doble, tanto de identificación como de desidentificación con Israel y con su memoria del daño. Folman está también obsesionado con la memoria de Auschwitz, los campos de concentración están latentes en cada gesto y en cada mirada de su vida, produciendo un determinado marco de lo visible (lo humano) y de lo invisible (lo inhumano). Además, al igual que en la memoria colectiva sionista

en 1948, el soldado que ha vuelto a casa en 1982, ha necesitado de un olvido del trauma para retornar a la cotidianidad de la vida, en palabras de Folman: “No se trataba de amnesia, sino más bien de un tema marginado en nuestra vida cotidiana, acaso para permitirnos volver a la vida tras sufrir un trauma. Ese fenómeno de rechazo forma parte de la historia colectiva israelí: después de la Shoah y durante largos años, se evitaba hablar de los campos de concentración, como si se tratara de un tabú” (Folman, 2009 a, p. 29). En cambio, en Folman hay también una ruptura o una cesura respecto ese relato colectivo, y por ello se va a utilizar la memoria de Auschwitz de otro modo. En realidad, hacía el final de *Vals Im Bashir* reaparecen determinados tópicos respecto la memoria del holocausto, concretamente dos: la incidencia en la pasividad del mundo respecto la matanza que se está llevando a cabo y la célebre imagen del niño en el gueto de Varsovia encañonado por un SS. Sin embargo, la repetición de lo mismo no conlleva ahora un perseverar en la literalidad del daño o en la necesidad de la autodefensa y la impermeabilidad, sino que ahora la repetición de lo peor conlleva una apertura hacia la diferencia, hacia el reconocimiento del otro (los cuerpos palestinos asesinados en los campos) como una vida humana susceptible de ser dañada y llorada (pensemos en la importancia que tiene en el film el duelo de las mujeres que lloran a los muertos en Shabra y Chatila). El propio Folman nos sugiere esta línea interpretativa en una entrevista: “Creo que Israel debe aprender del Holocausto, pero no obsesionarse. Debe aprender del pasado. Los judíos no hemos sido cazados desde entonces nunca más. Los nazis son historia. No hay amenazas como aquella. Es cierto que ahora hay amenazas diferentes, pero Israel es ahora un país fuerte, con gran apoyo internacional (...) Estoy seguro de que la gente desea una vida normal, también en Gaza” (Folman, 2009, web). En consecuencia, podemos pensar a *Vals Im Bashir* contra Levinas en tanto en cuanto Folman lleva a cabo un reparto igualitario de la precariedad entre israelíes y palestinos, es decir, no piensa que la singularidad del daño legitime y construya por sí misma la existencia de Israel; pero al mismo tiempo, lo podemos leer con Levinas en la medida que reconoce la dependencia de su vida de la vida del otro, del extranjero, del extraño, del desconocido.

Después de lo escrito a lo largo de estas páginas podemos decir que quizás sea problemático hablar de una singularidad histórica del holocausto. Aparte, pensamos con Kertész que dicho cometido es del todo inútil debido a que: “No hay medidas para medir el sufrimiento ni termómetros para medir la injusticia” (Kertész, 2002, p.63). Sin embargo, aunque concluyamos que el debate sobre la singularidad histórica es del todo estéril, pensamos que muy otra es la situación de lo que Reyes Mate denomina “singularidad epistémica” del holocausto. Es más, la ambivalencia en *Vals Im Bashir* (con Israel y contra Israel, con Levinas y contra Levinas) está en relación con este tipo de singularidad.

Pensar Auschwitz desde la perspectiva de la singularidad epistémica implica pensarlo como “lo impensable que da que pensar”, como un hecho fundacional o como un acontecimiento inaugural en la medida que marca un antes y un después en nuestra filosofía de la historia y en nuestra ética. La memoria después de Auschwitz se nos aparecería consecuentemente como la respuesta al fracaso de nuestras formas de conocimiento que generan olvidos y cegueras, en la medida que la memoria “nos hace ver –escribe Reyes Mate-- que de la realidad forma parte también algo que no existe. Hay una parte oscura, olvidada porque ha quedado en el camino, que forma parte de la realidad, aunque no está presente porque ha sido frustrada” (Reyes Mate, 2003, p.23). Consecuentemente, lo que ha puesto de manifiesto Auschwitz como ningún otro acontecimiento histórico sería que “La parte emergente de la realidad tiene otra sumergida que es una *historia passionis*” (Ibid, p.24). En este sentido, la singularidad epistémica de Auschwitz estaría en las antípodas de la literalidad memorial de la que hablamos anteriormente, en la medida que el conocimiento de los campos de exterminio implicaría una inflexión en nuestro modo de acercarnos al daño del otro, en la configuración de los marcos que posibilitan reconocer una vida como humana o como inhumana y por tanto en el cuestionamiento de los regímenes visuales que legitiman la violencia y la guerra.

Sabemos desde Sontag que la sensibilidad estética que posibilita un rechazo del daño es relativamente moderna, la autora encuentra dicha inflexión en *Los desastres de la guerra* de Goya. Por ello, no nos parece casual que Carlos Thiebaut, en su libro *De la tolerancia* (1999), inicie sus reflexiones sobre el nacimiento de la moral a partir de esos grabados. El “Yo lo vi” goyesco recuperaría a las víctimas del olvido, visualizaría un daño que nos parecía imposible y por imposible inexistente. La moral nacería en lo que empezamos a percibir como rechazable: “El “yo lo vi” de Goya recupera lo intolerable de nuestros olvidos y nuestras cegueras y su ancla de realidad hace surgir a borbotones, como hemorragia incontenible, un grito, un “¡nunca más!” que reiteramos cada vez que esa realidad nos abofetea” (Thiebaut, 1999, p. 12). A partir de la experiencia estética, pensemos en Goya o ahora también en Folman, se nos aparecería una moral que emana de dos polos, siguiendo a Thiebaut, la ética tendría su raíz “en ese grito que refiere al dolor del daño y la barbarie”, pero sin embargo, esa compasión, deberá “ser articulada en un nombre y formulada en un concepto que se refiere a un curso alternativo del mundo de los humanos” (Ibid, p.20). Por un lado, el daño concreto, material, singular-“Yo lo vi”-; por otro, el nuevo imperativo categórico, universal, que surge de la percepción del daño y de su rechazo: “Nunca más.” De lo concreto a lo universal sería la transición necesaria en toda ética después de Auschwitz. La lectura que Arendt (2003) hizo de Kant, nos enseñó que dicha transición sólo es posible a través de la imaginación.

La imaginación es, según Kant, la facultad de hacer presente aquello que está ausente, la facultad de la re-presentación. Asimismo, en la *Crítica del Juicio*, se nos habla de los juicios reflexionantes, en los cuales la regla se deriva del particular, convirtiéndose este en un ejemplo que nos guía y conduce, adquiriendo por ello el juicio “validez ejemplar”. Pero esa validez sólo será ejercitada a través de la imaginación, ya que dicho ejemplo, concreto, ya sucedido, ausente; deberemos hacerlo presente si queremos que como tal se muestre operativo. Y si imaginación es tener presente –“Yo lo vi”-- lo ausente –el daño--, la ética que arranca en el “Nunca más Auschwitz”, es una ética que irremediabilmente pasa por la imaginación, en la medida que ésta – como las imágenes de *Vals Im Bashir*-- hacen presente lo ausente.

Conclusiones:

Esperemos que el polvo de la lectura se asiente; a que el conflicto y los interrogantes amainen; paseemos, conversemos, arranquemos los pétalos marchitos de una rosa o quedémonos dormidos. Entonces, de repente, sin que lo queramos, porque es así como la naturaleza efectúa estas transiciones, el libro volverá, pero de modo diferente.
(Woolf, 2010, p. 244).

Nuestra investigación tuvo como punto de partida la posibilidad de la representación del holocausto. A partir de la trama discursiva de los límites de la estética después de Auschwitz vimos la necesidad, pese a todo, de representar lo irrepresentable, de dar imagen aquello que no tenía imagen, de poner en palabras aquello que pensábamos excluido del orden lingüístico. Así es cómo lo invisible del acontecimiento (el genocidio) se torna visible, como lo olvidado que formaba parte del exterminio entre en la esfera de la memoria. Teniendo en cuenta la idea de Rancière de que lo real es en sí mismo mudo, hemos puesto de relieve la necesidad de unos artefactos representacionales que medien y elaboren la experiencia del daño, fuera de esa mediación está el silencio, la no elaboración de la memoria. De ahí que según Rancière lo real deba ser ficcionalizado, de ahí que según White nuestra relación con la historia sea siempre narrativa. Ahora bien, la ficción no funciona aquí como mentira o como una forma consoladora respecto la realidad, sino que opera una transformación en el “reparto de lo sensible” de una sociedad, es decir, implica una nueva distribución de lo visible y de lo humano. O sea, los olvidados de la historia entran ahora en el relato histórico, y aquellos que sólo tenía el derecho al grito inarticulado pueden ahora utilizar la palabra.

Por todo ello la posibilidad de la representación del daño conlleva una determinada práctica, una pragmática, un efecto, una performatividad que podemos pensar a partir de un triple movimiento.

En primer lugar, el testigo reconstruye a través de su texto (o de su presencia en el film) su subjetividad. De esta manera, a través del arte se produce la metamorfosis de lo inhumano a lo humano. No obstante, esa identidad que tiene en el texto su punto de partida es contingente en la medida que no hay una experiencia que sea totalmente presentable en un relato, siempre hay en el testimonio un espacio que queda fuera, no soluble en lo visible. Por definición todo relato tiene un cierre, siempre hay un hiato entre la experiencia y su puesta en ficción, entre el arte y la vida. Por ello, siempre hay algo que irremediabilmente se pierde en el texto de la autobiografía y en este sentido cualquier representación tiene ya un fuerte componente melancólico. Recordemos como Nancy nos decía que toda representación se juega en un equilibrio entre una presencia y una ausencia. La presencia funciona como cierre del artefacto representacional y la ausencia como su apertura. El testigo (esta es la clave de su metamorfosis) es (y no es) el que es, está (y no está) en la representación. Pensemos de nuevo el texto de Levi: *Si esto es un hombre*, o pensemos en el verbo inventado por Kertész para describir esa situación: *nadear*. El sujeto se hace a sí mismo en el testimonio pero al mismo tiempo se pierde, esto es, es un sujeto reflexivo y precario que se hace consciente de su opacidad para los otros y para sí mismo. Ese movimiento conlleva en el testimonio un efecto concreto: la des-figuración de la subjetividad, en palabras de Paul de Man sobre la autobiografía: “La muerte es el nombre desplazado de una aporía lingüística, y la restauración de la mortalidad mediante la autobiografía (la prosopopeya de la voz y el nombre) priva y desfigura en la medida exacta en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente de la que ella misma es la causa” (Man, 2007, p. 158).

Por un lado, asistimos a la presencia de aquel que narra o se relata a sí mismo y dice “yo” y así se da a sí mismo un nombre (y en ese nombrar hay algo que muere, que ya no ésta). Por otro lado, ese nombre, ese “yo” siempre está línea de fuga, no petrificado, inaprehensible, opaco. Las palabras de Ruth Klüger hacia el final de su autobiografía dan cuenta de este doble proceso (apertura y cierre, ausencia y presencia, opacidad y transparencia, vida y muerte): “Todo está otra vez abierto, inconcluso, y yo tengo que terminar pues sino mañana esto tampoco es cierto” (Klüger, 1997, p. 280).

En segundo lugar, este proceso de subjetividad se torna aún más complejo en tanto en cuanto el superviviente siempre habla por otro. A través de su testimonio, el testigo da voz al que no ha vuelto, al asesinado. El sujeto del testimonio está, por tanto, fracturado, desgarrado por la ausencia de los que ya no están. Esa ausencia produce una laguna en el habla o en la escritura del testigo que

tiene un doble sentido: en primer lugar, autoriza su voz en la medida que no se apropia de la experiencia del hundido, o sea, se hace visible su asesinato pero a la vez no se domestica su experiencia ya que esta permanece intestimoniable; en segundo lugar, ese vacío que se ha formalizado en la obra posibilita la llegada del lector, ya que esa opacidad es la que activa la imaginación (responsable) del espectador.

La autobiografía sería la respuesta a una deuda con el otro. Angel G. Loureiro (2000), haciéndose eco de Levinas, piensa en este sentido una ética de la autobiografía, ya que el narrador no se funda de modo autónomo sino que se configura a través de una llamada del otro, a través del texto autobiográfico uno se vuelve (otra vez) a desdibujar, a suspender: “Exposing the self is also a form of depositing it, of renouncing its otherwise precarious truth, of addressing the other” (Loureiro, 2000, p. 186). Esa pérdida del sí mismo, ese vacío, conlleva a su vez, como acabamos de decir, una ausencia que implica también una demanda (ética) de lectura, una llamada del otro: “Writing autobiography, but also reading it, is an ethical engagement because what starts as an author’s response ends up becoming the reader’s responsibility” (Ibid).

A lo largo de nuestra tesis abordamos esta idea, y toda su problemática, a través de J. Butler y su texto *Dar cuenta de sí mismo*. Allí, Butler, también defendía partiendo de Levinas la constitución del yo como una respuesta ante el rostro del otro. Esta pasividad en la constitución de la subjetividad no implicaba sin embargo una neutralización de las posibilidades de la agencia humana, sino que más bien, era una oportunidad de hacerse responsable, de dar cuenta uno de sí mismo abandonando la autosuficiencia del sujeto y construyendo así redes vulnerables de interdependencia con los otros, con los desconocidos. Y en la medida que establecemos una red con los que (a priori) fueron definidos como extraños a la comunidad podemos renegociar y transformar los marcos normativos de reconocimiento de lo humano que hacen posible cualquier modo de intersubjetividad. Para ello, es fundamental, según Butler, que el otro (y esta es una idea central en Levinas) permanezca irrepresentable, esto es, persevere en su opacidad, ya que sólo así podemos establecer una imagen abierta de lo humano: “Cuando solicitemos conocer al otro o le pidamos que diga, final o definitivamente, quién es, será importante no esperar nunca una respuesta que sea satisfactoria. Al no buscar satisfacción y al dejar que la pregunta quede abierta e incluso perdure, permitimos vivir al otro, pues la vida excede cualquier explicación que podamos dar de ella” (Butler, 2009, p. 63).

En consecuencia, cuando convertimos al otro en un signo, en una identidad cerrada, no negociable, cuando pensamos la representación como una totalidad y no como un resto de lo que queda afuera de la misma, estamos abriendo el camino, de nuevo, a la imposibilidad de la vida del otro, a la negación de la diferencia y de la singularidad adentro (o afuera) de la comunidad. Por el contrario, si aceptamos que el misterio del otro (su estar ahí) es irresoluble, que su secreto se difiere infinitamente; podríamos pensar que la relación con su piel y con su cuerpo no pasa por una interpretación de los signos visibles, sino por una hermenéutica de ese espacio desconocido que siempre es el cuerpo del otro; podríamos aceptar así una ética de la lectura que pase por una lectura de lo ilegible, por una cartografía de lo desconocido que acepta la diferencia y que lo único que reconoce es una imposibilidad ya de leer, o por decirlo con Derrida: “quizás en el límite de todo texto hay un momento en que leer consiste en experimentar que el sentido no es accesible, que no hay sentido escondido detrás de los signos, que el concepto tradicional de lectura no resiste ante la experiencia del texto; y en consecuencia, que lo que se lee es una cierta ilegibilidad” (Derrida, 1999, p. 52).

Por tanto, entender al otro como irrepresentable es entenderlo como una imagen (ilegible) a la que siempre le falta algo, llena de restos, de fracturas y de fisuras. O sea, el otro siempre está por llegar, o dicho de otro modo: nadie (pensemos en Ari Folman ahora) tiene derecho a monopolizar la representación del otro, siempre llegamos tarde a nuestra cita con él. Así, el otro es la imagen de lo sin imagen, o la palabra de los sin palabras. O por decirlo con los términos de F. Broncano, el otro es la silla vacía que toda comunidad democrática debe guardar ya que el otro es el potencial desacuerdo de esa comunidad, su cuestionamiento: “Democracia es una silla vacía que nadie puede ocupar y que debe estar presente en todo acto y en todo espacio. La silla que sólo el pueblo puede ocupar sin que nadie pueda hacerlo en su nombre. “Pueblo” nombra lo innombrable, lo que no está pero ocasionalmente aparece” (Broncano, 2011, web).

Ahora bien, para que los dos movimientos que hemos descrito (la subjetividad del testigo y el recuerdo del otro) se hagan posibles se hace necesaria la participación de un tercero, a saber: el lector o el espectador responsable. Ese lector es el que reconoce esa silla vacía y soporta la incertidumbre de ese vacío, ese lector es aquel que teje relaciones de significado con el texto cubriendo responsablemente (sin colonizarlos) los silencios que lo estructuran. Aplicando esta idea a la literatura de la *Shoah*, escribe Iglesias Santos: “Los relatos testimoniales y ficcionales del holocausto orientan su recepción, guían al lector por los intersticios del texto esperando de él, de

nosotros, una respuesta que esté a la altura. Que ponga en juego nuestra comprensión y nuestra compasión, nuestro “sentir con”. Será nuestra actitud y responsabilidad de lectores la que nos convierta en los *lectores modelo* de esos textos” (Iglesias santos, 2004, p. 194). Hay así todo un juego de distancias y de aproximaciones ante el daño del otro que imponen una no identificación con el mismo, un “sentir con” y no un “sentir por”, una distancia irreductible que sin embargo configura dos singularidades que comparten un mismo espacio: el de la lectura, el del libro.

Pero, ¿existe de verdad una responsabilidad de la lectura? ¿Hay una ética del lector o del espectador? ¿Hay una mejor manera de leer? ¿Cómo leer el daño de los otros? ¿Habría alguna pauta o norma para interpretar un texto? O por decirlo con Virginia Woolf: “¿Cómo debería leerse un libro?” De hecho, este es el título del último ensayo que cierra su libro dedicado a la lectura y que lleva el (significativo) título de *El lector común* (2010). Para Woolf la lectura es el espacio de la intimidad (y por tanto de la libertad), por eso, en un principio, piensa la lectura desde la soledad, desde la intuición (ya común) de cada cual, sin ningún tipo de normas: “El único consejo, en verdad, que un a persona puede dar a otra acerca de la lectura es que no se deje aconsejar, que siga su propio instinto, que utilice su sentido común, que llegue a sus propias conclusiones” (Woolf, 2010, p. 233). Esa soledad de la lectura es la que le permite al lector acercarse a través de la literatura a personas diferentes y mundos diferentes, soledad y alteridad aquí se conectan en la medida que la literatura es el espacio de la posibilidad de otro mundo, o de la revelación de la verdad (oculta) del mundo, escribe Woolf sobre las novelas de Jane Austen: “Aquí está el salón, y gente conversando, y no muy lejos los muchos espejos de su conversación revelando sus caracteres (...) El otro lado de la mente queda ahora expuesto, el lado oscuro en su eminente soledad, no el lado luminoso que se muestra en compañía” (Woolf, 2010, p. 23).

Woolf piensa que la singularidad del *lector común* reside en su renuncia al reconocimiento público, es más, al *lector común* incluso le parece intolerable la presencia de alguien mientras lee, ya que la lectura es el espacio de la confesión del secreto y por ello “Lee por placer más que para impartir conocimiento o corregir las opiniones ajenas” (Woolf, 2010, p. 9). Esto es, frente a la economía simbólica del conocimiento, al *lector común* lo que de verdad le interesa es una teoría del arte de la escritura a partir de sus propias lecturas. Partiendo de esa idea Woolf elaborara su propia ética de la lectura a partir de la figura del *lector común*. Este tipo de lector, nos dice Woolf, es aquel que es capaz de suspender su expectativa frente a un texto, es aquel tipo de lector que se olvida de sí mismo para interpretar los signos escritos por otro. Para nuestra autora este es el lector ideal y por

eso nos dice que “No le dictemos al autor, intentemos convertirnos en él. Seamos sus compañeros de trabajo y sus cómplices. Si nos retraemos y mostramos reparos y críticas al principio, nos estamos impidiendo sacar el mayor provecho posible de lo que leemos” (Ibid, p. 235).

Ahora bien, pese a leer desde el lugar del autor, desde la otredad de su escritura, pese a difuminar las fronteras entre lectura y escritura, el lector nunca se convierte del todo en autor, nunca se identifica del todo con el otro, siempre se queda después del acto de leer, solo/a, no hay fusión con el texto: “Podemos acentuar el valor de la empatía; podemos tratar de hundir nuestra propia identidad cuando leemos. Pero sabemos que no podemos compenetrarnos por completo o sumergirnos por completo” (Ibid, p. 246). Y es que el lector también tiene un cuerpo, unos deseos que constituyen su lectura y que implican un afecto respecto lo leído: “hay siempre un diablo en nosotros que susurra, “Odio, amo”, y no podemos hacerlo callar” (Ibid, p. 246). Es decir, en un principio leemos desde nuestras emociones, desde “el nervio de la sensibilidad que nos atraviesa con sus descargas, es nuestra fuente de luz principal; aprendemos mediante los sentimientos” (Ibid, p. 246).

No obstante, con el paso del tiempo nuestro gusto se va sofisticando, hay una reflexividad y un pensamiento de las emociones, una educación sentimental a través de la lectura: “Así, con nuestro gusto para guiarnos, nos aventuraremos más allá del libro en particular en busca de cualidades que agrupen a la los libros; les pondremos nombre y conformaremos una regla que ordene nuestras percepciones” (Ibid, p. 247). Sabiendo, además que esa regla que ahora configura nuestras relaciones y nuestra vida siempre es susceptible de ser modificada y mejorada en tanto en cuanto “una regla solo vive cuando la infringe perpetuamente el contacto con los libros mismos” (Ibid, p. 247). Woolf intuye que todo este proceso es en exceso complicado y difícil, casi imposible, quizás un trabajo para críticos. Pese a todo, confía en el lector (cual sea) para convertirse en agente de la narración, es su responsabilidad: “Debemos seguir siendo lectores; no nos investiremos con la gloria que pertenece a esos raros seres que también son críticos. Pero aun así tenemos nuestras responsabilidades como lectores e incluso nuestra importancia. Los parámetros que establecemos y los juicios que expresamos se escabullen sigilosamente por el aire y pasan a formar parte de la atmósfera que respiran los escritores cuando trabajan” (Ibid, p. 248).

Para seguir analizando el ejercicio de recepción de un texto, pero ya en nuestro presente, quizás sea interesante acercarnos de nuevo a la obra de Rancière, concretamente a su ensayo sobre

El espectador emancipado (2010). Pese a todas las diferencias, pensamos que el *lector común* de Woolf se encuentra muy cerca de el *espectador emancipado* de Rancière en al menos dos cuestiones. La primera: la separación necesaria entre autor y lector, o entre la imagen y el espectador; la segunda: la singularidad de cada espectador. Veamos brevemente ambas.

Si a Rancière le interesa la figura del espectador es porque en el centro de la querrela sobre el mismo se hacen explícitas las relaciones entre el arte y la política. Parecería que ser espectador se ha convertido en algo sospechoso y así asociamos al espectador como alguien pasivo, alienado, inmóvil, despolitizado, afuera de la historia. Como hemos visto en nuestro análisis de *La lista de Schindler*, en el núcleo duro de este tipo de críticas se encuentra *La sociedad del espectáculo* de G. Debord. Después de las tesis desarrolladas por Debord ser espectador se ha convertido en un mal, a saber: el espectador está separado de la imagen y por ello “cuanto más contempla, menos vive”; la contemplación, la visión, es la exterioridad y la exterioridad es el centro de la relación de poder en la medida que escinde al sujeto fuera de sí mismo: “La exterioridad del espectáculo en relación con el hombre activo se hace manifiesta en el hecho de que sus propios gestos dejan de ser suyos, para convertirse en los gestos de otro que los representa para él” (Debord, 2009, p. 49).

Para Rancière el origen de la crítica de Debord tiene su punto de partida en Marx y en su crítica feuerbachiana de la religión. En la misma existe una concepción romántica de la verdad como no separación. Así, cuando se aplican estos postulados, por ejemplo en las artes escénicas, se transforma al espectador en agente colectivo de la obra, se suspenden las fronteras entre el patio de butacas y la escena, el público se convierte en actor, constituyéndose así una comunidad fusional desde la cual la obra ya no es vista, sino vivida. Sin embargo, para Rancière la pasividad del espectador en su butaca no es tal, el espectador ya está actuando, pensando, imaginado, relacionando lo que está viendo o leyendo con lo que ha visto o leído en otro tiempo y lugar. El espectador por tanto es agente de un cierto montaje de las palabras, los sonidos, las imágenes y los silencios, escribe Rancière en este sentido: “Ser espectador no es la condición pasiva que tendríamos que transformar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento lo que ven con lo que han visto y dicho, hecho y soñado” (2009, p. 23). En consecuencia, esa distancia criticada por Debord no es problemática, es más, la distancia es una característica inherente a todo proceso comunicativo y por tanto no tiene porque ser neutralizada: “La distancia no es un mal que deba abolirse, es la condición normal de toda comunicación. Los animales humanos son animales

distantes que se comunican a través de la selva de signos” (Rancière, 2011, p. 17).

Según Rancière, y esta idea es clave en su artículo, la abolición de esa distancia está relacionada con cierta concepción de la pedagogía y de la inteligencia del cualquiera. Es decir, la teoría del espectáculo parte de la desigualdad entre dos inteligencias: por un lado la inteligencia del agente, del actor, de la imagen, de la obra; y por otro, a una distancia abismal, la ignorancia (y consecuente pasividad) del espectador. Esa distancia debe ser salvada a partir de la puesta en acción del ignorante, a partir de su dejar de ser espectador y convertirse en actor. Así las cosas, frente a esta posición pedagógica y política, Rancière va a oponer su teoría del *maestro ignorante*. En ésta, a diferencia del planteamiento de la desigualdad de las inteligencias que implicaba la eliminación de esa separación entre el agente (el actor, el maestro) y el espectador (el pasivo, el ignorante), se reivindica la igualdad de todas las inteligencias (incluso hay un no-saber, una zona de ignorancia del maestro) y en virtud de dicha teoría no se hace necesario el derribo de ninguna separación ya que se valora la singularidad de cada posición. No es necesario que el espectador se una a ninguna ceremonia comunitaria para desde esa actividad leer (o vivir) la obra o las imágenes, sino que el espectador cual sea ya tiene por sí mismo, en su soledad, un potencial emancipador, ese es su poder y el que lo acerca al *lector común* de Woolf, escribe Rancière: “El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida que dicha aventura no se parece a cualquier otra” (Ibid, p. 22).

Esa es la fuerza del anonimato, de la comunidad anónima, según Rancière, ya que ahora existe un común (la obra) que sin embargo permite el despliegue de la singularidad (y la separación, el no-reconocimiento) de cada uno de los espectadores: “Es la capacidad de los anónimos, la capacidad que vuelve a cada uno/a igual a todo/a otro/a. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones” (Ibid). Y en virtud de esa separación es como piensa Rancière la emancipación, ya que esa separación es la condición necesaria para que el espectador se convierta en narrador de su propia historia a partir de la historia relatada por otro, es esa separación la que permite que los espectadores “interpreten el papel de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse de la “historia” y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores” (Ibid, p. 27).

Con todo, quizás haya un problema en el espectador de Rancière, pese a la insitencia en la separación, Rancière habla de “apropiación” y de “traducción.” Y desde luego son dos procesos claves para la emancipación del espectador como agente de su propia historia, sin embargo, no toda experiencia es apropiable o traducible, o dicha apropiación deberá siempre ser armonizada con una distancia, con esa lectura de lo ilegible que veíamos anteriormente con Derrida. Esto es, en el planteamiento de Rancière puede haber un exceso de narratividad y de textualidad, un exceso de transparencia y de identificación. Para poner de relieve dicho argumento podemos acercarnos a un ensayo de J. L. Comolli que lleva por título *El anti-espectador. Sobre cuatro filmes mutantes* (2004).

Allí, Comolli, analiza, entre otras, una película de Robert Kramer, a saber: *Berlín 10/90* (1991). La descripción del film es –aparentemente-- muy sencilla: un plano secuencia de una hora de duración (sin cortes) registrado en una habitación de una casa en Berlín el 25 de octubre de 1990 entre las 15.15h. y la 16.15h. El único cuerpo filmado es el del propio Kramer que se presenta ante el dispositivo filmico y camina por el poco espacio del que dispone, se sienta en una silla y habla. Kramer nos cuenta su historia en dos planos: por un lado, la historia de su cuerpo, dejando entrever las marcas del tiempo sobre el mismo (“Los pasados que están codificados en mi cuerpo de manera que no imagino” nos dice Kramer en el documental) y por otro, la historia de su vida que a su vez tiene que ver con la historia del siglo (la emigración desde Polonia pasando por la Alemania de los años 30 hacia Estados Unidos) y la historia de la militancia política (indisociable a la caída del Muro de Berlín). Así, Kramer no sólo se presenta con un cuerpo sino que también utiliza la palabra, habla, y como nos dice Comolli es una “voz que va y viene. Una palabra que pasa de ayer a hoy, de Berlín a Estados Unidos, del Muro a las ruinas del nazismo. Esta voz nos habla del padre, de la madre, de la infancia, de la guerra, de los cadáveres disecados, de la locura, de las cámaras de gas, nos habla de la muerte, de la decadencia de la política, de la desolación de los cuerpos sometidos al insulto y la tortura” (Comolli, 2004, p. 51).

Hasta aquí un montaje de palabras y de imágenes, de tiempos y de espacios que se superponen, por ejemplo: el baño de la casa (de baldosas blancas) en el que se graba la secuencia evoca lo que en otro tiempo fue una celda de torturas de la Gestapo a partir de sus rastros y huellas. Ese filmar lo que queda de todo aquello en el presente (al igual que en *Shoah*) abre un espacio para la imaginación del espectador, el propio Kramer nos dice: “¿Qué es la unidad de espacio y tiempo en una situación en la que aun las implicaciones mismas de esta unidad son que el espíritu está en todos lados al mismo tiempo? Mi cuerpo está aquí, pero mi mente viaja en mi historia, mis

asociaciones, en la historia y las asociaciones de otros” (Apud. Neyrat, 2006, web).

No obstante, nos equivocamos si pensamos que estamos ante una representación. El filme poco a poco pierde toda referencia y empieza a ser lo que le sucede (en presente) al cuerpo de Kramer: sus gestos cansados, lentos, el tiempo que pasa pero sin embargo en la película no pasa nada: grado cero de dramaturgia, de narración; tan sólo asistimos a la presencia del actor-personaje en su indiferencia ante al registro de la cámara, asistimos a su soledad, a su perderse: la presencia del cuerpo como la presencia de una herida, de una fractura que ya está en la piel de Kramer pero que nunca acaba de hacerse visible del todo: “Berlín habla de un sentimiento de pérdida –nos dice Kramer en el filme--. Podemos desaparecer.” Y aquí se acaba la identificación, se suspende el lugar construido para el espectador, la comunidad entre autor y espectador se cuestiona, el compartir se fractura, en palabras de nuevo de Comolli: “si bien comparto con el actor-personaje las condiciones de la experiencia (la forma de la película), no llego a “compartir” el sufrimiento que se expone y que él, a todas luces, siente más que yo. Comparto y no comparto” (Ibid, p. 53).

El lugar dado por la representación clásica al espectador se pone por tanto en crisis: ya no hay una invitación a la mimesis, a la identificación sino que ahora se propone otro tipo de interpelación, ahora, el dispositivo filmico genera un ilocutivo por el cual se me pide que exclusivamente sea “el testigo del hecho de que la película es ante todo lo que le ocurre al otro filmado, ser testigo de su sufrimiento o su malestar o, incluso, de su insoportable indiferencia a estar sometido a la experiencia misma del filme, se me pide que su testigo y su juez (...) pero hago ese gesto desde fuera-de-la-escena, desde fuera-del-filme” (Comolli, 2004, p. 71). Recordemos a Levi interpelando a los que estuvieron afuera de Auschwitz: “Los jueces sois vosotros.”

Lo que aquí se pone de relieve es la filmación de la alteridad, de lo absolutamente otro, de su singularidad, de su distancia respecto nosotros, de la imposible proyección sobre el cuerpo filmado, de la imposibilidad de compartir ya nada con él; o mejor dicho, lo que compartimos es la ausencia (esa nada) que queda, lo que se comparte (al igual que en la presencia del moribundo ante la mirada de Semprún) es por tanto una pérdida, un vacío ininteligible, escribe Comolli: “Algo del otro filmado sufre o padece o goza delante de mí, con un goce que no es el mío y que sólo se me muestra para excluirme. Como si el cine renunciara a su dimensión ontológica de resucitar lo que concierne a la muerte. Ya no se trata de salvar sino de procurar la aguda conciencia de que hay algo que perder. El entre-dos deja el lugar vacío, pero lo deja entrever como tal” (Ibid, p. 72). En suma,

lo que ponemos en común (a través de la lectura del lector y del espectáculo del espectador) es del orden de lo que no podemos poner en común: nuestra singularidad.

Bibliografía:

Adorno, Theodor (1969), *Crítica cultural y sociedad*. Ariel. Barcelona.

Adorno, Theodor (2003), *Consignas*. Amorrortu. Buenos Aires.

Adorno, Theodor (2004), *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Akal. Madrid.

Adorno, Theodor (2004 a), *Teoría estética*. Akal. Madrid.

Adorno, Theodor (2009), *Notas sobre literatura*. Akal. Madrid.

Agamben, Giorgio (2005), *Lo que queda de Auschwitz*. Pre-textos. Valencia.

Agamben, Giorgio (2006), *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos. Valencia.

Agamben, Giorgio (2006 a), *La comunidad que viene*. Pre-textos. Valencia.

Agamben, Giorgio (2011), *Desnudez*. Anagrama. Barcelona.

Ajmátova, Anna (2006), *Réquiem. Poema sin héroe*. Catedra. Madrid.

Anders, Günther (2001), *Nosotros, los hijos de Eichmann*. Paidós. Barcelona.

Antelme, Robert (2001), *La especie humana*. Arena Libros. Madrid.

Améry, Jean (2004), *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Pre-textos. Valencia.

Arendt, Hannah (1997), *¿Qué es la política?* Paidós. Madrid.

Arendt, Hannah (2003), *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Paidós. Barcelona.

- Arendt, Hannah (2004), *Los orígenes del totalitarismo*. Taurus. Madrid.
- Arendt, Hannah (2006), *Hombres en tiempos de oscuridad*. Gedisa. Barcelona.
- Artaud, Antonin (2002), *El cine*. Alianza. Madrid.
- Badiou, Alain (2005), *El siglo*. Manantial. Buenos Aires.
- Baer, Alejandro (2006), *Holocausto. Recuerdo y representación*. Losada. Madrid.
- Bal, Mieke (2005), “Conceptos viajeros en las humanidades”. *Estudios visuales*. Nº 3. Diciembre, pp. 27-79.
- Bal, Mieke (2007), “El arte contemporáneo y el mundo: el dolor de las imágenes”, en Fernández Polanco, Aurora (ed.), *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. MNCARS. Madrid, pp. 145-183.
- Barthes, Roland (2009), “Escribir, ¿un verbo intransitivo?”, en Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós. Barcelona, pp. 25-39.
- Barthes, Roland (2009 a), “La muerte del autor”, en Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós. Barcelona, pp. 75-85.
- Bauman, Zygmunt (2006), *Modernidad y Holocausto*. Sequitur. Madrid.
- Benjamin, Walter (1999), Walter. *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus. Madrid.
- Benjamin, Walter (2007), “Experiencia y pobreza” en Benjamin, Walter. *Obras completas. Libro II/vol. 1*. Abada Editores. Madrid, pp. 216-222.
- Benjamin, Walter (2008), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en Benjamin, Walter. *Obras completas. Libro I/vol. 2*. Abada Editores. Madrid, pp. 7-49.
- Benjamin, Walter (2008), “Sobre el concepto de Historia” en Benjamin, Walter. *Obras completas*.

Libro I/vol. 2. Abada Editores. Madrid, pp. 303- 322.

Beauvoir, Simone de (2003), “La memoria del horror” en Lanzman, Claude (2003). *Shoah*. Arena Libros. Madrid, pp. 7-10.

Blanchot, Maurice (2002), *La comunidad inconfesable*. Arena Libros. Madrid.

Blanchot, Maurice (2004), *La espera el olvido*. Arena Libros. Madrid.

Blanchot, Maurice (2005), *El libro por venir*. Trotta. Madrid.

Blanchot, Maurice (2007), *La amistad*. Trotta. Madrid.

Blanchot, Maurice (2008), *La conversación infinita*. Arena Libros. Madrid.

Bresson, Robert (2007), *Notas sobre el cinematógrafo*. Árdora. Madrid.

Broncano, Fernando (2011), *Cuando acontece*. Consultado en:
(<http://laberintodelaidentidad.blogspot.com.es/2011/05/cuando-acontece.html>) (17.03.12)

Butler, Judith (2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós. Buenos Aires.

Butler, Judith (2009), *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Amorrortu. Buenos Aires.

Butler, Judith (2010), *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós. Barcelona.

Butler, Judith (2011), *Violencia de Estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda*. Katz y CCCB. Barcelona.

Camus, Albert (2004), *El mito de Sísifo*. Alianza Editorial. Madrid.

Casetti, Francesco (1996), *El film y su espectador*. Cátedra. Madrid.

Clair, Jean (2007), *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*. La balsa de la Medusa. Madrid.

Césaire, Aimé (2006), *Discurso sobre el colonialismo*. Akal. Barcelona.

Celan, Paul (2002), *Obras completas*. Trotta. Madrid.

Corbí, Josep (2005) “Emociones morales en la flecha del tiempo: un esquema de la experiencia del daño”. *Azafea*, 7, pp. 47-64.

Cornago, Óscar (ed.) (2005), *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Madrid. Fundamentos.

Cornago, Óscar (2011), “Actuar de verdad: el actor como testigo de sí mismo”. *DDT. Documents de Dansa i Teatre*. Barcelona, nº 18, mayo, pp. 23-41.

Comolli, Jean-Louis (2004), “El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes” en Yoel, Gerardo (Comp.) *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Manantial. Buenos Aires.

Comolli, Jean-Louis (2010), “¿Filmar el desastre?” en Comolli, Jean Louis. *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología*. Manantial. Buenos Aires, pp. 79-100.

Critchley, Simon (2007), *Muy poco... casi nada. Sobre el nihilismo contemporáneo*. Marbot Ediciones. Barcelona.

Debord, Guy (2009), *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos. Valencia.

Deleuze, Gilles (1984), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós. Barcelona.

Deleuze, Gilles (1986), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós. Barcelona.

Deleuze, Gilles (1996), *Crítica y clínica*. Anagrama. Barcelona.

Deleuze, Gilles (2006), *Conversaciones*. Pre-textos. Valencia.

Derrida, Jacques (1989), “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” en Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Editorial Antrophos. Barcelona, pp. 318-343.

Derrida, Jacques (1999), “Lo ilegible” en Derrida, Jacques. *No escribo sin luz artificial*. Cuatro Ediciones. Valladolid.

Derrida, Jacques (2001), “El cine y sus fantasmas.” *Cahiers du cinéma*, n° 556, abril. Consultado en (http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cine.htm#_edn1) (13. 09.2011).

Derrida, Jacques (2008), *La difunta ceniza*. La Cebra. Buenos Aires.

Derrida, Jacques y Maurizio Ferraris (2009), *El gusto del secreto*. Amorrortu. Buenos Aires.

Didi-Huberman, George (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós. Barcelona.

Duras, Marguerite (2011), “La noche del cazador.” *Cahiers du cinema. España*. Madrid. N° 42, pp. 64-67.

Eco, Umberto (1995), *Tratado de Semiótica General*. Lumen. Barcelona.

Fathy, Safaa (2011), “Khôra: luz y desierto. Revelación de lo oscuro”. *Estudios visuales*. N° 6, pp. 72-79.

Felman, Shoshana (1992), *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Routledge: New York.

Fernández Polanco, Aurora (2004), “Shoah y el debate. *Lanzmann (Moisés)/Godard (San Pablo)*.” *Er, Revista de Filosofía*. Barcelona. N° 33, pp. 119-150.

Finkelkraut, Alain (2002), *Una voz viene de la otra orilla*. Paidós. Buenos Aires.

Földényi, László (2008), “El hombre sin identidad y su yo. Diez entradas para un diccionario de Kertész.” *Archipiélago*. Madrid. N° 8, pp. 42-49.

Folman, Ari (2009), “El baile del horror.” Entrevista por Juan Miguel Muñoz en *Babelia*, suplemento de *El País* (14. 02. 09). Consultado en: (http://www.elpais.com/articulo/semana/baile/horror/elpepuculbab/20090214elpbabese_3/Tes) (04. 02. 12)

Folman, Ari (2009 a), “A la realidad por la animación.” *Cahiers du cinema. España*. Madrid. Nº 20, pp. 28-29.

Foucault, Michel (2004), *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Paidós. Barcelona

Friedländer, Saul (2003), *Probing the limits of representation. The nazism and the final solution*. Harvard University Press.

Friedländer, Saul (2009), *El Tercer Reich y los judíos (1933-1939). Los años de persecución*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.

Friedländer, Saul (2009 a), *El Tercer Reich y los judíos (1939-1945). Los años del exterminio*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.

Godard, Jean-Luc (2007), *Historia(s) del cine*. Caja negra. Buenos Aires.

Godard, Jean Luc (2010), *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Intermedio. Barcelona.

Gomez Ramos, Antonio (2005), “El duelo del siglo. Notas sobre un ensayo de Imre Kertész.” *Azafea*, 7, pp. 105-118.

Hofmann, Michael (2011), *Historia de la literatura de la Shoah*. Anthropos. Barcelona.

Höss, Rudolf (2009), *Yo, comandante de Auschwitz*. Ediciones B. Barcelona.

Heidegger, Martin (1995), “¿Y para qué poetas?” en Heidegger, Martin. *Caminos del bosque*. Alianza Editorial. Madrid, pp. 199-239.

Hilberg, Raul (2005), *La destrucción de los judíos europeos*. Akal. Madrid.

Iglesias Santos, Montserrat (1994), “La estética de la recepción y el horizonte de expectativas”, en Villanueva, Darío. (coord.), *Avances en Teoría de la Literatura*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, pp.35-116.

Iglesias Santos, Montserrat (2004), “La responsabilidad de la lectura: literatura y holocausto.” *Er, Revista de Filosofía*. Barcelona. Nº 33, pp. 169-197.

Iser, Wolfgang (1987), *El acto de leer*. Taurus. Madrid.

Jauss, Hans Robert (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid. Taurus.

Jay, Martin (2007), *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal. Madrid.

Jay, Martin (2003), *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Paidós. Buenos Aires.

Kertész, Imre (2002), *Sin destino*. Acantilado. Barcelona.

Kertész, Imre (2002 a), *Un instante de silencio ante el paredón*. Herder. Barcelona.

Kertész, Imre (2004), *Diario de la galera*. Acantilado. Barcelona.

Kertész, Imre (2004 a), *Liquidación*. Alfaguara. Madrid.

Kertész, Imre (2005), *La bandera inglesa*. Acantilado. Barcelona.

Kertész, Imre (2007), *La lengua exiliada*. Taurus. Madrid.

Kertész, Imre (2008), “Conversación con Imre Kertész. Una presencia continua, intensa.” *Archipiélago*. Madrid. Nº 8, pp. 11-18.

Kertész, Imre (2009), *Fiasco*. Acantilado. Barcelona.

Klüger, Ruth (1997), *Seguir viviendo*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.

Kovacsis, Adan (2008), “Kertész y la decisión por el arte.” *Archipiélago*. Madrid. Nº8, pp. 35-41.

Kracauer, Siegfried (1985), *De Caligari a Hitler*. Paidós. Barcelona.

Kracauer, Sigfried (1996), *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós. Barcelona.

Krall, Hanna (2008), *Ganarle a Dios*. Edhasa. Barcelona.

Lanzmann, Claude (2003), *Shoah*. Arena Libros. Madrid.

Lanzmann, Claude (2009), “El lugar y la palabra.” *Cahiers du cinema. España*. Madrid. Nº 28, pp. 62-70.

Lanzmann, Claude (2011), *La liebre de la Patagonia*. Seix Barral. Barcelona.

Liddell, Angélica (2003), “El mono que aprieta los testículos de Pasolini”, *primer acto cuadernos de investigación teatral*, Madrid, nº 300, pp.105 -109.

Liddell, Angélica (2007), “En esta obra, día tras día, he trabajado con ganas de morir”, entrevista por Liz Perales en *El cultural*, suplemento del diario *El Mundo* (8/11/2007). Consultado en: (http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/21646/Angelica_Lidell) (25. 02. 2012).

Liddell, Angélica (2008), “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres” en Liddell, Angélica. *Perro muerto en tintorería*. Nórdica Libros. Madrid, pp. 143-146.

Liddell, Angélica (2008 a), “Lesiones incompatibles con la vida” en Liddell, Angélica. *La desobediencia hágase en mi vientre*. Pliegos de Teatro y Danza. Madrid, pp. 5-13.

Liddell, Angélica (2008 b), *Perro muerto en tintorería*. Nórdica Libros. Madrid.

Liddell, Angélica (2009), “El año de Ricardo” en Liddell, Angélica. *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte*. Artezblai. Bilbao, pp. 53-111.

Liddell, Angélica (2011), “Abraham y el sacrificio dramático” en Bellisco, Manuel, Cifuentes, María José y Amparo Écija (eds.) *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Centro Párraga y CENDEAC. Murcia, pp. 243-252.

Lehmann, Hans-Thies (2011), “Algunas notas sobre teatro posdramático, un década después” en Bellisco, Manuel, Cifuentes, María José y Amparo Écija (eds.) *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Centro Párraga y CENDEAC. Murcia, pp. 309-329.

Levi, Primo (2002), *Los hundidos y los salvados*. El Aleph. Barcelona.

Levi, Primo (2002 a), *La tregua*. El Aleph. Barcelona

Levi, Primo (2003), *Si esto es un hombre*. El Aleph. Barcelona.

Levi, Primo (2005), *A una hora incierta*. La Poesía, señor hidalgo. Barcelona.

Levi, Primo (2009), “Introducción” en Höss, Rudolf. *Yo comandante de Auschwitz*. Ediciones B. Barcelona, pp. 7-15.

Levi, Primo (2010), *Vivir para contar. Escribir tras Auschwitz*. Ediciones Alpha Decay. Barcelona.

Levinas, Emmanuel (1987), *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Ediciones Sígueme.

Levinas, Emmanuel (2000), *Ética e infinito*. La balsa de la Medusa. Madrid.

Levinas, Emmanuel (2005), *Humanismo del otro hombre*. Siglo XXI. Buenos Aires.

Levinas, Emmanuel (2008). *Difícil libertad: y otros ensayos sobre el judaísmo*. Lilmod. Buenos Aires.

Loureiro, Angel G. (2000), *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*.

Vanderbilt University Press.

Lozano Aguilar, Arturo (2001), *Steven Spielberg. La lista de Schindler*. Paidós. Barcelona.

Lyotard, Jean-François (1988), *La diferencia*. Gedisa. Barcelona.

Lyotard, Jean- François (1995), *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa. Barcelona.

Lyotard, Jean-François (1995 a), *Heidegger y “los judíos”*. Editorial la Marca. Buenos Aires.

Man, Paul de (2007), “La autobiografía como des-figuración” en Man, Paul de. *La retórica del Romanticismo*. Akal. Barcelona, pp. 147-158.

Mandelstam, Osip (2000), *Tristia y otros poemas*. Igitur. Tarragona.

Micu, Andrea (2003), “Angélica Liddell: el teatro, la violencia y la lucidez”, *primer acto cuadernos de investigación teatral*, Madrid, nº 308, pp.105 -109.

Millu, Liana (2005), *El humo de Birkenau*. Acantilado. Barcelona.

Monegal, Antonio (2007), “Iconos polémicos”, en Monegal, Antonio. (comp.), *Políticas y (po)ética de las imágenes de guerra*. Paidós. Barcelona, pp. 9-37.

Nancy, Jean-Luc (2006), *La representación prohibida*. Amorrortu. Buenos Aires.

Nancy, Jean-Luc (2007), *A la escucha*. Amorrortu. Buenos Aires.

Neyrat, Círyl (2006), “Kramer. Un guerrero”. *Cahiers du cinéma*. Nº 610, marzo, pp. 84-85.

Consultado en:

(<http://www.cahiersducinema.com/Le-cinema-retrouve-Kramer-Un,688.html>) (17.03.12).

Pasolini, Pier Paolo (2002), *Poesía en forma de rosa*. Visor. Madrid.

Peguy, Marie (2008), “Imre Kertész y Jorge Semprún: dos perspectivas.” *Archipiélago*. Madrid. Nº

8, pp. 50-60.

Pena, Jaime (2009), “Volver a Auschwitz.” *Cahiers du cinema. España*. Madrid. N° 20, pp. 26-27.

Rancière, Jacques (2004), “Lo inolvidable” en Yoel, Gerardo. *Pensar el cine. Imagen, ética y filosofía*. Manantial. Buenos Aires, pp. 157-184.

Rancière, Jacques (2005), *Sobre políticas estéticas*. MACBA y Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona.

Rancière, Jacques (2005a), *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Paidós. Barcelona.

Rancière, Jacques (2009), *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM ediciones. Santiago.

Rancière, Jacques (2010), *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones. Pontevedra.

Reyes Mate, Manuel (1999), *De Atenas a Jerusalén. Pensadores judíos de la Modernidad*. Akal. Madrid.

Reyes Mate, Manuel (2003), *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*. Trotta. Madrid.

Reyes Mate, Manuel (2003 a), *Por los campos de exterminio*. Antrophos. Barcelona.

Reyes Mate, Manuel (2006), *Medianoche en la historia. Comentario a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de la historia”*. Trotta. Madrid.

Reyes Mate, Manuel (2008), “Primo Levi, el testigo. Una semblanza en el XX aniversario de su desaparición” en VVAA. *El perdón, virtud política: En torno a Primo Levi*. Antrophos. Madrid, pp. 11-33.

Reyes Mate, Manuel y Juan Mayorga (2008), “Los avisadores del fuego: Rosenzweig, Benjamin y Kafka” en Reyes Mate (ed.), *La filosofía después del Holocausto*. Riopiedras. Barcelona, pp. 77-105.

Ricoeur, Paul (2008), *Vivo hasta la muerte seguido de Fragmentos*. Fondo de Cultura económica. Buenos Aires.

Rivette, Jacques (2005), “De la abyección” en Baecque, Antoine de. *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Paidós. Barcelona. pp. 36-39.

Said, Edward (2003), *Orientalismo*. Debolsillo. Barcelona.

Sánchez Biosca, Vicente (2006), *Cine de historia. Cine de memoria*. Cátedra. Madrid.

Sebald, W. G. (2005), *Sobre la historia natural de la destrucción*. Anagrama. Barcelona.

Semprún, Jorge (2004), *El largo viaje*. Tusquets. Barcelona.

Semprún, Jorge (2007), *La escritura o la vida*. Tusquets. Barcelona.

Semprún, Jorge (2010), “El horror estalinista no hace más justo al capitalismo”, entrevista por N. Azancot en *El cultural*, suplemento de *El Mundo* (12.11.10).

Sontag, Susan (2004), *Ante el dolor de los demás*. Punto de lectura. Madrid.

Sontag, Susan (2006), *Sobre la fotografía*. Anagrama. Barcelona.

Stam, Robert (2001), *Teorías del cine*. Paidós. Barcelona.

Steiner, George (1997), *Pasión intacta*. Siruela. Madrid.

Tafalla, Marta (2003), *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Herder. Barcelona.

Tafalla, Marta (2004), “¿Es posible narrar el totalitarismo?” *Er; Revista de Filosofía*. Nº 33, pp.151-168.

Thiebaut, Carlos (1999), *De la tolerancia*. Visor. Madrid.

Thiebaut, Carlos (2006), “Una poética del horror: W.G. Sebald y la renaturalización del mal” en VVAA. *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*. Universidad pública de Navarra, pp. 137-175.

Thiebaut, Carlos (2008), “Relatos del daño: del duelo a la justicia” en Muguerza, Javier y Ruano de la Fuente, Yolanda (Eds.) *Occidente. Razón y mal*. Fundación BBVA. Bilbao.

Todorov, Tzvetan (2000), *Los abusos de la memoria*. Paidós. Barcelona.

Todorov, Tzvetan (2002), *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Ediciones Península. Barcelona.

Todorov, Tzvetan (2007), *Frente al límite*. Siglo XXI Editores. Mexico D.F.

Tomás, Facundo (2005), *Escrito pintado*. Antonio Machado Libros. Madrid.

Turner, Carlos (2005), *Shoah*. Gedisa. Barcelona.

Traverso, Enzo (2007), *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Marcial Pons. Madrid.

Vidal-Naquet, Pierre (1996), *Los judíos, la memoria y el presente*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

Wajcman, Gérard (2001), *El objeto del siglo*. Amorrortu. Buenos Aires.

Weil, Simone (2001), *Cuadernos*. Trotta. Madrid.

Weinrichter, Antonio (2005), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. T&B Editores. Madrid.

White, Hayden (2004), *El texto literario como artefacto histórico*. Paidós. Barcelona.

Wiesel, Elie (2008), *Trilogía de la noche. La noche. El alba. El día*. El Aleph Editores. Barcelona.

Woolf, Virginia (2010), *El lector común*. Debosillo. Barcelona.

Zamora, José Antonio (2008), “Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz” en Reyes Mate (ed.), *La filosofía después del Holocausto*. Riopiedras. Barcelona, pp. 277-303.

Zertal, Idith (2010), *La nación y la muerte. La Shoá en el discurso y la política de Israel*. Editorial Gredos. Madrid.

Filmografia:

Das Cabinet des Dr. Caligari (1920), R. Wiene.

Nosferatu (1922), F.W. Murnau.

M (1931), Fritz Lang.

Triumph des Willens (1934), Leni Riefenstahl.

Olimpia (1936), Leni Riefenstahl.

Jud Süß (1940), Veit Harlan.

The Long Voyage Home (1940), John Ford.

Citizen Kane (1941), Orson Welles.

Dies Irae (1943), Carl Theodor Dreyer.

Gaslight (1944), George Cukor.

La noche del cazador (1955), Charles Laughton.

Nuit et brouillard (1955), Alain Resnais.

Le temps du ghetto (1961), Frédéric Rossif.

Il deserto rosso (1964), Michelangelo Antonioni.

La guerre est finie (1964), Jorge Semprún

Fake (1973), Orson Welles.

Holocaust (1978), Marvin J. Chomsky.

Shoah (1985), Claude Lanzmann.

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (1989), Harun Farocki.

Histoire(s) du cinéma (1988-98), Jean Luc Godard.

Berlín 10/90 (1991), Robert Kramer.

Je vous salue, Sarajevo (1993), Jean Luc Godard.

Schindler's List (1993), Steven Spielberg.

La vita è bella (1997), Roberto Benigni.

Notre musique (2004), Jean Luc Godard.

Der Untergang (2004), Oliver Hirschbiegel.

Voices from the list (2004), Michael Mayhew.

La vida secreta de las palabras (2005), Isabel Coixet.

Die stille vor Bach (2007), Pere Portabella

Variaciones Marker (2008), Isaki Lacuesta.

Ciudad de vida y muerte (2009), Lu Chuan.

Vals Im Bashir (2009), Ari Folman.